ISSN 2221-9919

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ

Дзяржаўная навуковая ўстанова
«ЦЭНТР ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ, МОВЫ І ЛІТАРАТУРЫ»

філіял «ІНСТЫТУТ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІІ І ФАЛЬКЛОРУ ІМЯ КАНДРАТА КРАПІВЫ»

ПЫТАННІ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАЛОГІІ І ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ

ВЫПУСК 18

Мінск
«Права і эканоміка»
2015

УДК 39 (=161)
ББК 63.5
П95

Калегіяй ВАК Беларусі ад 15.11.2007 зборнік уключаны ў Пералік навуковых выданняў Рэспублікі Беларусь для апублікавання вынікаў дысертацыйных даследаванняў

Навуковы рэдактар:
акадэмік А. І. Лакотка

Рэцэнзенты:
доктар архітэктуры В. Ф. Марозаў,
доктар філалагічных навук А. М. Ненадавец

Рэдактар-укладальнік:
кандыдат філалагічных навук А. Г. Алфёрава

П95 **Пытанні** мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 18 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2015. – 376 с.
ISSN 2221-9919

У зборніку змешчаны навуковыя артыкулы, у якіх прадстаўлены новыя вынікі даследаванняў, актуальныя для вырашэння сучасных праблем нацыянальнай культуры. Гэта матэрыялы супрацоўнікаў і аспірантаў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, вышэйшых навучальных устаноў Беларусі (у тым ліку Віцебска, Гомеля, Полацка). Акрамя таго, падаюцца артыкулы аспірантаў і навукоўцаў з Украіны і Польшчы.

Частка артыкулаў прадстаўлена ў рамках Праграмы навуковага супрацоўніцтва Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі і Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, прынятай на сумесным пасяджэнні Прэзідыума НАН Беларусі і калегіі Міністэрства культуры РБ 25 сакавіка 2010 года.

Адрасуецца спецыялістам у галіне гуманітарных навук, выкладчыкам і студэнтам, усім, хто цікавіцца дадзенай праблематыкай.

Зборнік выдаецца ў рамках выканання Дзяржаўнай комплекснай праграмы фундаментальных навуковых даследаванняў на 2011 – 2015 гг. «Гісторыя, культура, грамадства, дзяржава».

УДК 39 (=161)
ББК 63.5

ISBN 2221-9919

ЗМЕСТ

Лакотка А. І.

ПРАГРАМА НАВУКОВАГА СУПРАЦОЎНІЦТВА НАЦЫЯНАЛЬНАЙ АКАДЭМІІ НАВУК БЕЛАРУСІ І МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ НА 2016 – 2020 ГГ.

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 04.02.2015)

Культура з'яўляецца адным з важнейшых інстытутаў развіцця краіны. Працэсы глабалізацыі, выклікі і канфлікты сучаснасці актуалізуюць праблему зберажэння нацыянальнай культуры, мовы, народных традыцый. Захаванне гісторыка-культурнай спадчыны, навуковы аналіз сучаснага стану нацыянальнай культуры і мастацтваў забяспечыць стабільнасць і росквіт незалежнай Беларусі. Прэзідэнт Рэспублікі Беларусь, Урад Беларусі праяўляюць пастаянны клопат аб развіцці нацыянальнай культуры і мастацтваў. Праблемы нацыянальнай культуры неаднаразова абмяркоўваліся на шматлікіх дзяржаўных мерапрыемствах з удзелам Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь.

Праграма навуковага супрацоўніцтва Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі і Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь на 2016 – 2020 гг. (далей Праграма) распрацавана ў адпаведнасці з законамі Рэспублікі Беларусь «Аб культуры ў Рэспубліцы Беларусь», «Аб народным мастацтве, народных промыслах (рамёствах) у Рэспубліцы Беларусь», «Аб кінематаграфіі ў Рэспубліцы Беларусь», асноўнымі напрамкамі работы па захаванні гісторыка-культурнай спадчыны і Законам Рэспублікі Беларусь «Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны Рэспублікі Беларусь», іншымі праграмнымі дакументамі, якія рэгулююць пытанні культурнага, сацыяльнага, ідэалагічнага і грамадскага жыцця нашай краіны.

Праграма канкрэтызуе сістэму прыярытэтаў, улічвае магчымасці НАН Беларусі і Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь па выкарыстанні навуковага і культурнага патэнцыялу ў якасці важнейшага фактару сацыяльна-эканамічнага развіцця краіны, а таксама як сродку эстэтычнага, маральна-патрыятычнага выхавання асобы. Яна накіравана на далейшае ўмацаванне партнёрскіх адносін паміж НАН Беларусі і Міністэрствам культуры Рэспублікі Беларусь.

У Рэспубліцы Беларусь шмат увагі надаецца раскрыццю выхаваўчага патэнцыялу падзей і з'яў культурнага жыцця. Вялікім патрыятычным гучаннем напоўнены дзяржаўныя святы: Дзень Перамогі, Дзень Незалежнасці Рэспублікі Беларусь, Дзень Дзяржаўнага герба і Дзяржаўнага сцяга, якія праходзяць з шырокім удзелам кіраўніцтва дзяржавы. Новыя, сучасныя рысы набыло традыцыйнае свята Дажынкі.

Дзяржаўны клопат аб развіцці культуры і мастацтваў відавочны ў знакавых брэндах айчыннай культуры, такіх як Нацыянальная бібліятэка Беларусі, Вялікі акадэмічны тэатр оперы і балета, Палацава-паркавы ансамбль у горадзе Нясвіжы, замкавы комплекс у гарадскім пасёлку Мір, Косаўскі палац, Дзяржаўны цырк, Нацыянальны акадэмічны драматычны

тэатр імя Янкі Купалы, палац у вёсцы Жылічы, замкі ў горадзе Ліда і вёсцы Гальшаны. Культура сёння – адзін з важнейшых рэсурсаў сацыяльна-эканамічнага развіцця, стабільнасці і росквіту маладой незалежнай Беларусі.

Палітыка ў сферы развіцця культуры. Пасля Другой сусветнай вайны ва ўмовах буржуазнага спажывецкага грамадства пачынае распрацоўвацца масавая культура. Традыцыйная культура ўступае ў канфлікт з культурай спажывецкай. Назіраецца распад традыцыйных мастацкіх стыляў, якія грунтаваліся на класічнай, акадэмічнай аснове.

Сучасны стан сацыяльна-грамадскага і культурнага развіцця знаходзіцца пад знакам мадэрнізацыі. На захаванне і развіццё традыцыйных форм культуры уплываюць мадэрнізацыя, супярэчнасць паміж культурай горада і вёскі; канфлікт паміж традыцыйнымі і авангарднымі напрамкамі; камерцыяналізацыя, тыражыраванне спажывецкіх, відовішчных форм і шоу-бізнесу; разбурэнне аўтэнтычнага асяроддзя; страта спадчыннай трансляцыі народнага мастацтва; праблемы аўтэнтычнасці і запазычанняў; супярэчнасці паміж адукацыяй і народнай педагогікай, дэфіцыт культурнага выхавання; адлюстраванне культурнай самабытнасці ў сродках масавай інфармацыі; дэфіцыт ідэнтычнасці ў прафесійнай і віртуальнай культуры; адсутнасць навуковага прагнозу развіцця культуры у прасторы інфармацыйных тэхналогій і штучных форм інтэлекту.

На IV Усебеларускім сходзе Прэзідэнт Рэспублікі Беларусь А. Р. Лукашэнка падкрэсліў, што «культура фарміруе дух нацыі! Вось чаму на пярэдні план ставіцца задача выхавання сумленнага чалавека, захавання і ўмацавання культурных і ідэалагічных асноў».

Палітыка ў сферы развіцця культуры патрабуе актыўнай дзейнасці дзяржавы і грамадства ў галіне захавання і развіцця рэгіянальна разнастайнай, поліэтнічнай, шматканфесійнай, традыцыйнай, прафесійнай, а ў цэлым, народнай культуры. Асновай нацыянальнай культуры ва ўсіх сферах яе функцыянавання і развіцця з’яўляецца беларуская мова.

Беларуская нацыянальная культура мае рэгіянальную разнастайнасць, што патрабуе: захавання мясцовых культурных традыцый; арганічнага суіснавання нацыянальных і рэгіянальных культурных рыс; развіцця форм, спосабаў, шляхоў, сродкаў трансляцыі рэгіянальных культур.

Культура Беларусі – гэта сукупнасць культур этнічных супольнасцей: рускіх, палякаў, украінцаў, літоўцаў, латышоў, татар, яўрэяў і іншых. Захоўваючы этнічную спецыфіку, яны ўваходзяць у агульнанацыянальную культурную прастору.

Культура Беларусі – гэта і сукупнасць культур рэлігійных канфесій са шматвяковым вопытам талерантнага суіснавання, захавання высокіх духоўных каштоўнасцей.

Галоўнымі задачамі ў галіне **аховы гісторыка-культурнай спадчыны** з’яўляюцца: развіццё нарматыўна-прававых актаў у дадзенай сферы; павышэнне якасці рэстаўрацыйна-аднаўленчых работ; удасканаленне навуковага кіраўніцтва; кваліфікаваная экспертыза аб’ектаў, прадстаўленых для надання статусу гісторыка-культурнай каштоўнасці.

Захаванне культурных традыцый немагчыма без дзяржаўнай сістэмы мер, накіраваных на: стварэнне сацыяльна-эканамічных і арганізацыйных умоў існавання аўтэнтычных форм; рэвіталізацыі аўтэнтычнай традыцыі і натуральнага асяроддзя яе існавання; арганізацыі і каардынацыі даследаванняў у галіне традыцыйных культуры і мастацтваў; навуковага забеспячэння дамоў (цэнтраў) рамёстваў, фальклору, народнай мастацкай творчасці і іншае.

Роля фундаментальных акадэмічных даследаванняў ў развіцці культуры і мастацтваў. Акадэмічныя працы апошніх гадоў маюць шырокае міжнароднае прызнанне. «Архітэктура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце» з 6 кніг на Маскоўскім кніжным кірмашы, прысвечаным 20-годдзю СНД, узнагароджана дыпломам першай ступені.

Выйшла 12 кніг выдання «Гарады і вёскі Беларусі». Плануецца падрыхтаваць 16 тамоў, дзе будзе ахоплена гісторыя больш за 24 тысячы вёсак, сёл, малых і буйных гарадоў.

За апошні час створаны фундаментальныя працы: «Архитектура Беларуси в мировом и европейском контексте», «Кто живёт в Беларуси», «Беларусы: сучасныя этнакультурныя працэсы», «Этнокультурные процессы Понеманья в прошлом и настоящем», «Нарысы гісторыі культуры Беларусі. Т. 1. Культура сацыяльнай эліты; Т. 2. Культура гарадоў», «Туристическая мозаика Беларуси» (на рускай і англійскай мовах), альбом «Слуцкія паясы», «Живопись Беларуси на рубеже веков», «Экран и культурное наследие Беларуси», «Белорусское концертно-исполнительское искусство», «Традиционная культура белорусов во времени и пространстве», «Композиторы Беларуси». Шматтомная навукова-папулярная серыя «Традыцыйны лад жыцця» пазнаёміць з узорамі народнай культуры і мастацтва шырокае кола чытачоў.

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры непасрэдна ўдзельнічае ў рэалізацыі Дзяржаўнай праграмы «Слуцкія паясы». Падчас наведвання фабрыкі мастацкіх вырабаў у Слуцку 11 красавіка 2014 г. Прэзідэнт Рэспублікі Беларусь А. Р. Лукашэнка высока ацаніў працу вучоных.

Адным з важнейшых складнікаў культурнага працэсу ў краіне з’яўляецца мастацкая літаратура. На сучасным этапе асаблівую актуальнасць атрымала праблема ўзаемадзеяння літаратурнай класікі і сучаснасці. Гэтым абумоўлены як напрамак навукова-даследчых работ, так і выданні Збораў твораў Якуба Коласа ў 20 тамах, завяршэнне якога было прымеркавана да 130-годдзя з дня нараджэння пісьменніка, Максіма Танка ў 13 тамах, а таксама Івана Шамякіна ў 23 тамах і Івана Навуменкі ў 10 тамах. З друку выйшлі 22 тамы Збору твораў Івана Шамякіна і 5 тамоў Збору твораў Івана Навуменкі. Нельга не адзначыць завяршэнне ў гэтым годзе вучонымі-літаратуразнаўцамі буйнейшага навуковага праекта – «Гісторыі беларускай літаратуры XX стагоддзя» ў 4 тамах. Трэцяя кніга апошняга (чацвёртага) тома «Гісторыі...» прысвечана даследаванню сучаснай беларускай літаратуры.

Задачам захавання і папулярызацыі айчыннай пісьмовай спадчыны служаць заснаваныя ў 2011 г. серыі «Помнікі даўняга пісьменства Беларусі» і «Залатая калекцыя беларускай літаратуры ў 50 тамах», дзе публікуюцца як рэдкія творы, так і вядомыя шэдэўры, створаныя беларускім народам на працягу яго шматвяковай гісторыі.

У непасрэдным узаемадзеянні з Міністэрствам культуры мовазнаўцамі і літаратарамі штогод арганізуюцца і праводзяцца Дні беларускага пісьменства. Традыцыйнымі сталі навуковыя чытанні, якія праводзяцца вучонымі з удзелам мясцовай інтэлігенцыі, а таксама культурна-асветніцкія экспедыцыі «Дарога да святыняў», падчас якіх адбываюцца сустрэчы літаратуразнаўцаў, прадстаўнікоў Беларускай Праваслаўнай царквы з жыхарамі мястэчак, пасёлкаў і вёсак.

З удзелам спецыялістаў-літаратуразнаўцаў складалася мультымедыйная экранная анталогія «Хроніка культурнага жыцця Беларусі. Творчыя партрэты дзеячоў культуры і мастацтва», рэгулярна праводзіліся конкурсы тэатральнага мастацтва, міжнародныя кніжныя кірмашы і іншыя мерапрыемствы рэгіянальнага і дзяржаўнага маштабаў.

За апошнія 10 гадоў па мастацтвазнаўчых спецыяльнасцях абаронена 45 дысертацый. У Музеі старажытнай беларускай культуры прайшло за апошнія 5 гадоў стажыроўку 828 студэнтаў.

Вучоныя Цэнтра ажыццяўляюць экспертызу і ўзгадненне праектаў і прызначэння навуковых кіраўнікоў па рэстаўрацыі помнікаў архітэктуры.

Пры актыўным удзеле Міністэрства культуры і навуковых устаноў сацыяльна-гуманітарнага профілю павінна ажыццяўляцца распрацоўка і паслядоўнае ўдасканаленне метадалагічных асноў сістэмнай работы па змястоўным развіцці ідэалогіі беларускай дзяржавы з улікам узаемаўплыву розных сфер духоўнай культуры і грамадскага жыцця.

Прыярытэтныя праблемы прафесійнай культуры. Прыярытэтнымі праблемамі павінны стаць узмацненне і развіццё ролі прафесійнага мастацтва ў эстэтычным, патрыятычным і маральным выхаванні, забеспячэнні духоўнай стабільнасці грамадства.

Сучасная **архітэктура** Беларусі грунтуецца на развіцці нацыянальных традыцый і перадавых тэхналагічных дасягненнях знаходзіцца ў пошуку сваёй ідэнтычнасці.

Аднак існуюць праблемы, якія патрабуюць творчага вырашэння ва ўмовах новых ідэйных, грамадскіх і сацыяльных запатрабаванняў. Хранічны канфлікт назіраецца ў гістарычных цэнтрах гарадоў паміж комплекснымі гісторыка-культурнымі каштоўнасцямі і навадзелам. У архітэктуры сучасных збудаванняў адсутнічае нацыянальны штрых, духоўнае разуменне прасторы. Праблемай застаецца пошук сувязі рэкламнага дызайну і архітэктуры. Пры будаўніцтве аграгарадкоў пакідаюцца без увагі гістарычныя дарогі і сакральныя мясціны, старадаўнія паркі і вуліцы пад шатамі векавых дрэў, аснова, што можа зніТаваць гістарычны ландшафт і сучасныя катэджы.

Сапраўдная крыніца камфортнага і эстэтычнага асяроддзя вясковага жылля – народнае дойлідства Беларусі. Аднак сучасны сельскі дом пакуль не мае мастацкай выразнасці, маштабу і камфорту.

Выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва характарызуецца пошукам акутальных ідэй, суіснаваннем розных стыляў і напрамкаў, сродкаў выразнасці.

Аднак назіраецца адсутнасць эпічных твораў, адлюстраванне на палотнах гістарычных, векапомных падзей, вобразаў героя нашага часу, збіральнага вобраза сучаснікаў. Мастакі заняты асабістымі перажываннямі, суб'ектыўным поглядам на рэчаіснасць, імкненнем падладзіцца пад патрэбы рынку.

Камерцыялізацыя мастацкага рынку не спрыяе жанраваму развіццю, з'яўленню твораў сацыяльнай, грамадзянскай накіраванасці.

Асаблівай увагі заслугоўвае «візуальная» культура. Неабходна пашырэнне сеткі мастацкіх галерэй, філіялаў музеяў, выставак, вернісажаў.

Манументальнае мастацтва найбольш поўна і наглядна выражае грамадскія ідэалы. Вобразы, увасобленыя мастакамі-манументалістамі, не толькі ўслаўляюць памяць грамадства аб векапомным мінулым. Манументальная скульптура надае гарадам і гістарычным мясцінам велічнасць, запамінальнасць. Сусветную вядомасць маюць манументальныя ансамблі Крэпасць-герой Брэст, плошча Перамогі ў Мінску, Хатынь і Дальва, мемарыялы, прысвечаныя падзеям Першай сусветнай вайны.

Аднак з фасадаў знікаюць мазаікі, з інтэр'ераў – вітражы, манументальныя кампазіцыі, якія таксама былі летапісам слаўных старонак мінулага (гасцініца «Турыст», кінатэатры «Партызан», «Вільнюс» і інш.).

Манументальнае мастацтва знікла з фасадаў і інтэр'ераў грамадскіх, відовішчных і спартыўных збудаванняў, станцый метро, актавых зал школ і г. д. Месца захоплівае стракатая рэклама. Пытанні ёсць да дызайну вытворчага асяроддзя.

Вострай застаецца праблема развіцця **беларускага кіно**. Апорай яму магла б стаць нацыянальная драматургія. Патрэбна новая канцэпцыя развіцця кінематографа і рэпертуару нацыянальных паўнаметражных фільмаў, вызначэнне аблічча нацыянальнага кіно, стварэнне вобразаў герояў нашага часу, змястоўных гістарычных стужак.

Крытычнага перагляду патрабуе тэлепракат так званых серыялаў, цалкам пазбаўленых ідэйнага і духоўнага зместу. Яны разбуральна дзейнічаюць на свядомасць падлеткаў і моладзі, адрасаваны гледачу з нізкай культурай і прымітыўнымі пачуццямі, займаюць большасць часу тэлеэфіру, які мог бы быць напоўнены змястоўнымі культурнымі праграмамі.

Адна з галоўных задач, што стаіць перад дзяржавай у сучасных умовах, – гэта далейшае развіццё традыцый айчыннай **кампазітарскай, музычна-выканальніцкай і балетнай школ**, здольных канкурыраваць з еўрапейскімі і сусветнымі, у сферы акадэмічнага, класічнага мастацтва, харавой музыкі. Месца харавога мастацтва ў культурным, патрыятычным і сацыяльным выхаванні недаацэнена. Неабходна адраджэнне айчыннага класічнага

рэпертуару і стварэнне актуальных сучасных музычных палотнаў. Ёсць праблема развіцця айчыннага шоу-бізнесу, прапаганда нацыянальнай эстраднай творчасці.

Патрэбна вызначэнне новага зместу і новай сцэнічнай мовы ў адлюстраванні рэчаіснасці і спасціжэнні таямніц быцця, пераасэнсаванне месца, функцыі, ролі **тэатральнага мастацтва** ў нацыянальнай культуры, развіццё дзяржаўных, рэпертуарных тэатраў, міжнародных сувязей, фестывальнага руху, прафесіяналізацыі жанру.

Стратэгічнай задачай **прафесійных творчых саюзаў** застаецца развіццё культуры і мастацтва, фарміраванне нацыянальнай самасвядомасці мастака – ключавая праблема, вырашэнне якой дазволіць беларускаму прафесійнаму мастацтву паспяхова развівацца ў прасторы XXI ст., мець сваю грамадзянскую пазіцыю.

Развіццё бібліятэчнай справы. Актуальнай задачай бібліятэк з'яўляецца актывізацыя навукова-даследчай дзейнасці, што патрабуе далейшай дзяржаўнай падтрымкі і кансалідацыі сіл спецыялістаў у вобласці бібліятэчнай справы, інфармацыйных тэхналогій, навукова-даследчых устаноў для вырашэння наступных задач:

рэканструкцыі дакументальных помнікаў на навуковай аснове;

распрацоўкі і рэалізацыі міжнародных праектаў па віртуальнай рэканструкцыі дакументальных помнікаў, разгрупаваных культурна-дакументальных комплексаў;

навуковых даследаванняў ў галіне фарміравання інфармацыйных рэсурсаў, у тым ліку зводнага электроннага каталога;

мадэрнізацыі АБІС бібліятэк;

стварэння карпаратыўнага электроннага сеткавага рэсурса бібліяграфічнага рэпертуара нацыянальнага дакумента праблемна-арыентаваных баз даных;

стварэння Нацыянальнага зводу кніжных помнікаў;

ажыццяўлення сумеснага выкарыстання набытых інфармацыйных рэсурсаў;

арганізацыі і правядзення сумесных сацыяльна-культурных праектаў – асветніцкіх праграм, кніжных выставак і іншага.

Такім чынам, дзеля забеспячэння інавацыйнага развіцця культуры як асновы суверэнітэту і нацыянальнай ідэнтычнасці Праграмай прадугледжана вырашэнне рада навуковых праблем.

1. Аналіз сучасных тэндэнцый развіцця культуры, суадноснасці ў ёй традыцый і навацый, кансерватызму і авангарду, стварэнне заслоны агрэсіўным і разбуральным уздзеянням спажывецкай культуры.

2. Пераадоленне адмоўнага балансу паміж рэстаўрацыяй гісторыка-культурных каштоўнасцей і разбурэннем іх першапачатковага аблічча, аптымізацыя Дзяржаўнага спісу гісторыка-культурных каштоўнасцей.

4. Выданне Збору рухомых помнікаў гісторыі і культуры.

5. Стварэнне нацыянальнага інвентару нематэрыяльных культурных каштоўнасцей і нацыянальнага электроннага каталога і электроннай карты, адаптаваных да кантролю з дапамогай касмічнай навігацыі, трохмерных мадэлей помнікаў архітэктуры.

6. Уключэнне ў вучэбны працэс навейшых вынікаў даследаванняў у галіне мастацкай культуры, паходжання беларускага народа. Паглыбленне ведаў пра выдатных дзеячаў навукі, іх уклад у сусветную культуру, у тым ліку стварэнне энцыклапедыі «залатога фонду беларускай навукі».

7. Стварэнне серыі відэа- і аўдыёперадач, старонак інтэрнэту дзеля папулярызацыі ўзораў нацыянальнай культуры, пазбяганне спекулятыўных і эпатажных сюжэтаў.

8. Вырашэнне праблемы нацыянальнага рэпертуару драматургіі і сцэнаграфіі. Пераклады і папулярызацыя беларускай літаратурнай класікі будуць спрыяць не толькі цікавасці да іх у свеце, але і экспарту нацыянальнай сцэнічнай культуры.

9. Выкарыстанне нацыянальнай культурнай спадчыны ў сферы турызму як важнага фактару развіцця рэгіёнаў, стварэння свабодных эканамічных зон, новых працоўных месцаў, фарміравання мясцовай інфраструктуры.

РЕЗЮМЕ

В статье очерчены перспективные направления сотрудничества Национальной академии наук Беларуси и Министерства культуры Республики Беларусь на 2016 – 2020 гг. в области национального искусства.

SUMMARY

In article the perspective directions of cooperation of National academy of Sciences of Belarus and the Ministry of Culture of Republic of Belarus for 2016 – 2020 in the field of national art are outlined.

РАЗДЗЕЛ І
ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

Балуненко И. И.

ФОРМИРОВАНИЕ АТМОСФЕРЫ САКРАЛЬНОГО В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО ХРАМА

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 16.03.2015)

В большинстве традиционных религий храм представляет собой дом божества, в который позволено входить лишь жрецам, в то время как для отправлений культа используется площадка перед зданием. В христианстве, напротив, литургия совершается священнослужителями в присутствии верующих во внутреннем пространстве, что обусловило приоритет интерьера в архитектурном решении православной церкви. Выразительность проектному решению придаёт визуальное противопоставление помещения храма наружному облику, что усиливает эмоциональное воздействие архитектуры на зрителя, позволяя объединить чувственный уровень восприятия сакрального пространства с логическим, основанным на прочтении символов. Контраст экстерьера и интерьера не только отражает очереченную М. Элиаде [1] дихотомию профанного (внешнего) и сакрального (внутреннего), но и подчёркивает трансцендентную природу места, где мир людей соединяется с Небом. Пространство храма выводит зрителя за рамки повседневного опыта за счёт использования экспрессивных выразительных средств, которые практически не встречаются в светской архитектуре.

Динамизм в отношениях интерьера и экстерьера достигается за счёт различия средств архитектурной пластики, использованных внутри и снаружи здания, например, высокого и построенного из прямоугольных блоков наружного объёма с низким потолком и искривлёнными стенами помещений, светотеневого моделирования пространства, сопоставления богато декорированных и аскетично оформленных поверхностей либо материалов, применяемых во внутренней и внешней отделке. Для создания атмосферы сакрального широко используется контраст светлых наружных стен и затемнённых помещений, в той или иной степени присутствующий в большинстве знаковых памятников храмовой архитектуры XX – XXI вв., начиная с Нотр-Дам-дю-О и работ представителей немецкого экспрессионизма, заканчивая проектами неомодернизма. Выразительность затемнённому внутреннему пространству придаётся за счёт устройства небольших оконных проёмов, зачастую имеющих сложные очертания. В зависимости от расположения и конструкции проёма дневной свет либо прорезает полумрак интенсивным потоком, либо создаёт участки рассеянного освещения.

В часовне Брата Клауса (2007 г., Вахендорф, Германия, арх. П. Цумтор) пятиугольная в плане призма экстерьера противопоставлена искривлённому

внутреннему пространству с каплеобразным планом помещения. Наружная отделка из светлого бетона тёплого бежевого оттенка создаёт выразительный контраст покрытой сажей поверхности стен интерьера, куда дневной свет проникает лишь через небольшой криволинейный проём в крыше и миниатюрные отверстия в стенах, оставшиеся от крепления опалубки. Опалубка наружных стен выполнена обычным образом из досок, внутреннее пространство часовни было выложено брёвнами, которые сожгли после того, как бетон затвердел. Слой золы осел на внутренних стенах часовни, окрасив их в оттенок чёрного.

Драматизм в интерьере паломнического собора Святой Девы Марии, Царицы Мира (1966 г., Фельберт-Невиг, Германия, арх. Г. Бём) достигается за счёт высоких, несомасштабных человеку потолков и отблесков света, играющих на ломанных гранях слабо освещённых стен. Неф погружён в полумрак, так как источники дневного света отделены от внутреннего пространства рядами сквозных галерей. В районе алтаря и спуска к нижнему храму расположены более крупные проёмы с витражами. Экспрессивная пластика интерьера вторит внешнему облику, но очертания внутренних и наружных стен существенно отличаются. Отделка из необработанного бетона усиливает эмоциональное воздействие внутреннего пространства, приближая его к средневековым храмам.

Распределённая композиция храма Святой Троицы в Гайновке (1979 – 1992 гг., арх. А. Григорович, Е. Новосельский), не позволяющая зрителю составить цельное представление о наружном объёме, отражается в отношениях экстрерьера с внутренним пространством, конфигурация которого не прочитывается во внешнем облике. Снаружи храм выглядит как протяжённый базиликальный, но внутри представляет собой центрическую композицию, тяготеющую к кругу. Если наружные стены здания отделаны белой штукатуркой, то внутренние полностью покрыты тёмно-коричневыми росписями, которые сильнее скрадывают очертания стен. Немногочисленные миниатюрные проёмы с витражами усиливают эффект мистического полумрака. Архитектор отказался от установки светового барабана, поэтому подкупольное пространство является наиболее тёмным участком интерьера, вторя предположительно существовавшей в средневековой иконописи традиции изображать божественный свет, используя чернение. Интерьеру храма недостаёт цельности из-за нарушения пропорциональных отношений между спорящими за роль композиционной доминанты элементами: росписью, экспрессивной пластикой облицованного плиткой алтаря (цитатой из работ Гауди) и крупным, декорированным витражами паникадилом.

Внимание к цвету в интерьере является одним из наиболее очевидных отличий польской храмовой архитектуры от белорусской, где росписи либо формируют соподчинённые отношения с объёмом, либо вовсе отсутствуют, а эмоциональное воздействие на зрителя достигается за счёт светотеневого контраста и отражённого белого света. В насыщенной цветовой гамме интерьера храма Св. Троицы (Бельск-Подляский, 2000 г., арх. Е. Устинович) преобладают сложные оттенки красного и зелёного. Роспись выполнена выпуск-

никами иконописной школы Бельска-Подляского в качестве дипломной работы. Внутренняя поверхность стен храма св. Георгия в Белостоке (2010 г., арх. Е. Устинович) полностью покрыта росписью интенсивных тонов светло-голубого с вкраплениями красного и жёлтой охры. Выбор цветовой гаммы продиктован стремлением вызвать у верующих ощущение пребывания на небесах, в обществе изображённых на стенах святых. Православный храм Святого Духа (1999 г., Белосток, арх. Я. Кабац) демонстрирует более умеренное использование контраста простой и сложной поверхностей. Снаружи здание выглядит как восьмигранная призма, усложнённая дополнительными пристроенными плоскостями. Каждая сторона завершается нарочито фальшивым, словно вырезанным из картона, кокошником, напоминающим театральные декорации. Внутренняя поверхность круглых в плане стен тяготеет к конической форме. Несовпадение внешнего и внутреннего очертаний здания смягчается сходством уравновешенной бежево-зелёной цветовой гаммы росписей верхнего храма и тоном наружного облицовочного кирпича.

В постсоветской храмовой архитектуре Беларуси большее распространение получили напоминающие о неомодернизме средства достижения эмоциональной выразительности в интерьере: экспрессивная архитектурная пластика и драматичная игра светотени, усиленные побелкой стен, которые в условиях естественного освещения создают эффект неземного сияния, использованный Р. Шварцем в проекте храма Праздника Тела Господня (Fronleichnam, 1930 г., Ахен, Германия).

Выразительные возможности светотеневого контраста в белом интерьере реализованы в храмах Иоанна Крестителя (2010 г., Барколабово, Могилёвская обл., арх А. Лукьянчик) и Святой Троицы (2012 г., Минск). В обоих храмах белизну стен поддерживают белые иконостасы, не имеющие прямых аналогов в традиционной храмовой архитектуре. Абсолютно плоский иконостас храма Иоанна Крестителя напоминает вырезанный из бумаги силуэт, ясные линии которого не нарушаются никакими дополнительными элементами декора. Выразительность архитектурному решению добавляет контраст сияющей белой плоскости и расположенной за ней затенённой глубокой апсиды. Иконостас в храме Святой Троицы, напротив, подчёркнуто трёхмерный, глубина отдельных элементов усилена искусственной подсветкой. Использовав белые иконостасы, находящиеся в соподчинённых отношениях с пространством, архитекторы избежали необходимости создания насыщенного цветового пятна, которое нарушило бы цельность интерьера. С другой стороны, высокие художественные качества иконостасов сохраняют необходимую концентрацию внимания верующих на алтарной части.

Наиболее эффективно возможности белых стен в сочетании со светотеневым контрастом и работой естественного освещения используются в храмовой архитектуре Скандинавии, где благодаря низкому положению солнца образуются длинные тени, а дневной свет попадает в помещение не сверху, а сбоку. Как отмечает Г. Пламмер, белые поверхности не только подчёркивают тени и блики и создают рефлексы, но и отражают красоту покрытого снегом зимнего ландшафта [2]. Стена за алтарём методистской церкви в Пирккала

(1994 г., Тампере, Финляндия, арх. К. Паавилаинен, С. Паавилаинен) работает как экран, на который проецируется рисунок, создаваемый солнечными бликами.

Светотеневой контраст храма в Багсварде (Копенгаген, 1972г., арх. Йорн Утцон) поддерживается противопоставлением простых резких форм экстерьера и сложных обтекаемых очертаний интерьера, наиболее выразительным элементом которого выступает волнообразный потолок. Архитектор отмечает, что свет является наиболее важным элементом церкви: «Я предложил белые стены и белый потолок, чтобы дневной свет, которого недостаточно в Дании, был использован в полной мере и всегда создавал более интенсивное освещение внутри, чем снаружи» [2]. Й. Утцон был последователем архитектурной теории, разработанной в рамках философской школы ситуационизма, а потому в процессе проектирования руководствовался наблюдением наиболее яркого её представителя, Г. Дебора: «Основной вопрос архитектуры заключается не в восприятии внешнего вида здания и не в приспособленности внутреннего пространства к жизни. Он скрывается в диалектическом отношении интерьера к экстерьеру как в градостроительном масштабе (дома-улицы), так и в масштабе здания (интерьер-экстерьер)» [3, с. 497]. Так, архитектору удалось создать диалог не только внешней и внутренней пластики здания, но также дневного света на улице и в интерьере.

Отношения сложного профиля внутренней поверхности стен и простого минималистичного наружного объёма могут стать способом выражения дихотомии сакрального и профанного в архитектуре православных храмов, дополняющим цветовой и светотеневой контраст. Е. Устинович утверждает, что использование контраста наружной и внутренней форм здания ограничивается устоявшимся в православии обычаем отражения внешних очертаний храма в интерьере [4, с. 40]. Тем не менее, такое потивопоставление было использовано в проекте храма св. Златы Меглеской (2007 г., Загреб, Хорватия, арх. Bif studio) Македонской православной церкви. Снаружи здание представляет собой композицию разноразмерных призм с плоскими крышами. Потолок в белом интерьере изогнут в невысокую арку, которую акцентирует рассеянное освещение, поступающее из световых фонарей, расположенных вдоль протяжённой грани нефа. Подчёркнутое различие очертаний экстерьера и интерьера позволяет создать лаконичный внешний облик, не способный конфликтовать с модернистской застройкой города, сохранив купол и функциональную трёхчастную структуру.

Оптимальным вариантом создания внутреннего пространства храма является комплексное решение интерьера, где в единой манере выполнены не только настенные росписи и иконы, но и конструкция иконостаса, предметы мебели, светильники и церковная утварь. Для создания цельного внутреннего пространства храма предпочтительно привлекать иконописцев на стадии разработки интерьера, а в процессе росписи контролировать соответствие работы замыслу архитектора. Желательно достижение стилевого единства письма иконостаса и настенных росписей. Чрезмерно интенсивное цветовое решение

росписей может скрадывать выразительность светотеневого контраста и архитектурной пластики, нарушать отношения масштаба в интерьере.

Помимо храмов Иоанна Крестителя и Святой Троицы, где минималистичные белые иконостасы формируют соподчинённые отношения с отделкой стен, гармоничным решением интерьера отличается церковь Евфросинии Полоцкой в Минске (1996 г., арх. Н. Дятко), в которой иконостас и предметы мебели выполнены из тёмных пород дерева, сочетающихся с колористикой икон. Храм Тихвинской Иконы Божьей Матери в Гродно выделяется гармоничным соединением разнообразных отделочных материалов и многочисленных икон, выполненных в различной стилистике. Цельная композиция формируется за счёт приглушённого естественного освещения (в небольших проёмах стоят жёлтые витражные стёкла) и использования природных материалов. Деревянная конструкция иконостаса сливается с отделкой пола и стен, выполненных из дерева с выразительной фактурой. В качестве композиционных акцентов выступают ажурный кованый светильник и бежевая изразцовая печь, выход из храма обрамляют иконы с графичными изображениями архангелов, чьи очертания вышиты тёмно-коричневой нитью на неокрашенной льняной ткани. Выбор отделочных материалов и декоративных элементов позволил архитектору создать интимную, камерную атмосферу.

Стилевым единством отличаются верхний и нижний храмы церкви Иоанна Предтечи (2008 г., Дудутки, Минская обл., арх. А. Лукьячик). В интерьере верхнего храма, итерпретирующего традиции народного зодчества белорусского Полесья, плетёные из соломы Царские врата поддержаны соломенным декором на иконостасе. Интерьер нижнего храма выдержан в светлой цветовой гамме для компенсации недостаточного естественного освещения и низкого потолка. Иконостас и потолочные росписи выполнены в стилистике эклектики приглашёнными из Палеха мастерами. Стены храма, скамьи для верующих, аналой и конструкция иконостаса окрашены в белый, круглый светильник под потолочными росписями визуально увеличивает высоту помещения и создаёт иллюзию купола.

В решении внутреннего пространства перспективным представляется как дальнейшее развитие образа лаконичного светлого интерьера, так и внедрение методов, способствующих усилению интравертной направленности храма. К потенциальным способам придания динамизма отношениям интерьера и экстерьера относятся: противопоставление богато декорированных и аскетично оформленных поверхностей либо фактур и цвета материалов, использованных для внутренней и наружной отделки, контраст светлого экстерьера и затемнённого интерьера, полумрак которого прорезается световым потоком. В контексте взаимодействия интерьера, иконостаса и иконописи наиболее перспективными представляются отношения соподчинения и развитие минималистичных решений иконостасов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М. : МГУ, 1994. – 144 с.

2. Schieke, T. Light Matters: Whiteness in Nordic Countries / T. Sckielke // Architecture Daily [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.archdaily.com/542503/light-matters-whiteness-in-nordic-countries/ – Date of access: 30.08.2014.
3. Debord, G. Oeuvres / G. Debord. – Paris : Gallimard, 2006. – 1904 p.
4. Устинович, Е. Между Востоком и Западом: культовая архитектура Польши второй половины XX века / Е. Устинович // Архитектура и строительство. – 2007. – № 9. – С. 36 – 40; № 10. – С. 38 – 41.

РЕЗЮМЕ
В статье рассматриваются основные методы создания атмосферы сакрального, распространённые в современной православной и католической храмовой архитектуре.

SUMMARY
The article describes predominant methods used to create the sense of sacred in contemporary Orthodox Christian and Catholic church architecture.

Вакар Л. У.

ПЛЫНЬ ЭТНАГРАФІЗМУ Ў ВЫЯЎЛЕНЧЫМ МАСТАЦТВЕ БЕЛАРУСІ 2-Й ПАЛОВЫ XX СТ. ЯК УЗОР ПРЫМІТЫВІЗМУ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 16.09.2014)

Адметнасцю выяўленчага мастацтва Беларусі 2-й паловы XX ст. з’яўляецца яго штучная адасобленасць ад міжнароднай мастацкай практыкі і патрэба другаснага засваення адкрыццяў авангарду і мадэрнізму. Гэты працэс пачаўся падчас адлігі 1960-х гадоў і ўжо ў 1980-х гадах супаў з плюралістычнымі тэндэнцыямі постмадэрнізму, накіраванымі на інтэрпрэтацыю і гульню разнастайнымі формамі, стылямі і традыцыямі. Значную ролю ў адыходзе ад канонаў сацыялістычнага рэалізму і акадэмізму адыграла народная культура, якая прыўнесла ў прафесійную творчасць фальклорную і паўсядзённую тэматыку, паспрыяла адыходу ад ілюзіяністычнага выяўлення прасторы і аб’ёмаў формы, узбагаціла жывапіс адкрытым гучным колерам. Паступова ў мастацкай практыцы ўсталёўваецца плоскаснае выяўленне прасторы і рэчавага свету, форма набліжаецца да знака.

Адпаведна канцэпцыі прафесара мастацтваў Нью-ёркскага ўніверсітэта Р. Галдуотэра, аўтара манаграфіі «Прымітывізм у сучасным мастацтве» [6], напрамак прымітывізму пачынае развіццё ў рамантызме, у яго пошуках «фундаментальнага», новых і адметных рыс у творчасці. Заснавальнікам стылю прымітывізму ў сусветным мастацтве лічыцца П. Гаген, які спалучыў узоры еўрапейскай класікі і традыцыйную таіцянскую культуру. Мэтай артыкула з’яўляецца аналіз узаемадзеяння прафесійнай і традыцыйнай народнай культуры дзеля вызначэння ўзораў прымітывізму ў мастацтве Беларусі 2-й паловы XX ст.

Панаванне ў савецкім мастацтве героіка-ідылічных сцэн працы і адпачынку парушыў суровы стыль 1960-х гадоў, які разам з праўдзівым увасабленнем жыцця грамадства прынёс і патрэбу паказу яго нацыянальнай разнастайнасці. Пачалі культывавацца народныя і фальклорныя тэмы і

вобразы, даследавацца гісторыка-культурная спадчына і рэгіянальныя адметнасці мастацтва.

Адным з першых творцаў, якія звярнуліся да нацыянальнай праблематыкі ў выяўленчым мастацтве Беларусі, быў У. Стальмашонак [8] (1928 – 2013). Свой шлях у творчасць ён пачаў у Ленінградзе, дзе атрымаў выдатную акадэмічную падрыхтоўку і пэўны вопыт працы мастаком-сцэнографам, што паспрыяла хуткаму пераходу да дэкаратыўна-манументальнай манеры ў станковым жывапісе. З 2-й паловы 1960-х гадоў ён імкнецца ў стварэнні карціннага вобраза выкарыстаць выразнасць плаката, буйнога фармату кінаэкрана і фактурна-каларыстычныя вартасці народнага дэкаратыўнага мастацтва. Менавіта У. Стальмашонку належыць прыярытэт у стварэнні новага канона жывапіснага партрэта нацыянальнага героя. З уласцівым для яго імкненнем да абагульнення і гістарычнага пафасу мастак піша партрэты Я. Коласа (1966, 1973), Р. Шырмы (1968), групавыя партрэты «Народныя камісары БССР – З. Х. Жылуновіч, А. Ф. Мяснікоў, В. Г. Кнорын, Я. А. Адамовіч, А. Р. Чарвякоў» (1971), «Слова пра Беларусь» (1972) і іншыя.

Ва ўсіх працах У. Стальмашонак адмаўляецца ад выяўлення прасторавай глыбіні, акцэнтуе ўвагу на першым плане, дзе размяшчае абагульненыя партрэтныя выявы. Спрошчаныя і гіпербалічна павялічаныя формы надаюць ім характар народных волатаў, а групавому партрэту – рысы народнага эпасу. Народнасць падкрэсліваецца ўсімі магчымымі сродкамі: драўлянай рамай з разным арнаментам, стылізаванай народнай вопраткай, бела-чырвоным малюнкам тканага і вышыванага арнаменту ручнікоў, якія ствараюць стракаты жывапісны фон. З кожнай новай працай У. Стальмашонак імкнецца павялічыць эфект дэкаратыўнасці. Калі ў партрэце Р. Шырмы (1968) даволі адчувальны кантраст паміж аб’ёмна выпісаным тварам і стылізаваным фонам, то ў рабоце «Шляхі паэта. М. Багдановіч» (1981) графічна стылізаваныя партрэты паэта і даследчыкаў яго творчасці, назвы кніг, радкі вершаў і дэкаратыўныя ўзоры ўтвараюць суцэльны вобраз-арнамент жывапіснай паверхні. Гэтыя ж прыкметы пошуку арнаментальна-дэкаратыўнага сінтэзу выявы і фону прысутнічаюць і ў партрэтах К. П. Арлоўскага (1975), С. О. Прытыцкага (1979) і іншых творах.

Кампазіцыя групавых партрэтаў У. Стальмашонка нагадвае распаўсюджаны спосаб афармлення ў вясковай культуры фотаздымкаў родных і сяброў пад шклом у адной драўлянай раме, упрыгожанай перакінутым праз яе ручніком. Гэта відавочна ў партрэце яго бацькі, хірурга І. М. Стальмашонка (1976), дзе фонам з’яўляюцца сабраныя ў адно драўлянае пано карта Беларусі з насценным тэрмометрам, фотаздымкі, рэпрадукцыі любімых карцін гаспадара. Усе разам яны даюць пашыраную інфармацыю пра асобу, прафесію і зацікаўленні выяўленай асобы.

У карціне «Слова пра Беларусь» (1972) таксама мантажна-аплікатыўна змешчаны ў адну кампазіцыю партрэты славутых асветнікаў Беларусі, пры гэтым яны максімальна абагульнены і разам з тэкстамі літаратурных помнікаў успрымаюцца як сімвалы багатай гісторыка-культурнай спадчыны. Гэта велічны жывапісны твор манументальна-публіцыстычнага гучання, дзе

аўтар у пошуках спрошчаннай мовы звяртаецца да выразнасці знака, плоскай сілуэтнай выявы і лакальнай каляровай плямы – сродкаў выразнасці народнага жывапісу.

Мантаж партрэтных выяў з арнаментальнымі матывамі і тэкстамі становіцца пазнавальнай манерай жывапісу У. Стальмашонка і ў кожны новы перыяд творчасці набывае варыятыўныя рашэнні. У карціне «Крыжы і зоркі» (2001) мастак кампануе партрэты дзеячаў культуры і сучаснікаў вакол крыжа-арнаменту з тэкстам «А хто там ідзе у агромністай той грамадзе…» і выявай Еўфрасінні Полацкай па цэнтры. Усе партрэты і літары напісаны ў ракурсным скарачэнні, і гэта прыўносіць адчуванне маналітнага руху натоўпу, бачнага з вышынь нябёсаў. Абрэзаны фармат і максімальная канцэнтрацыя знакавых выяў стварае велічны вобраз народа, што рухаецца праз стагоддзі сваёй гісторыі. У. Стальмашонак належаў да таго пакалення творцаў, намаганнямі якіх у свядомасці беларусаў была адноўлена гістарычная памяць.

Вывучэнне этнаграфічнай спадчыны найбольш паслядоўна праводзілася Л. Баразной (1929 – 1972) і Я. Куліком (1937 – 2002), іх дзейнасць дала пачатак плыні этнаграфізму ў выяўленчым мастацтве [3, с. 55]. У Мінску ствараецца нефармальнае аб’яднанне нацыянальнай інтэлігенцыі «На паддашку», якое атрымала назву ад майстэрні Я. Куліка, дзе адбываліся сустрэчы і ладзіліся выстаўкі. Выпускнік Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута Л. Баразна па прыкладзе Я. Драздовіча і М. Філіповіча ажыццяўляў экспедыцыі па розных рэгіёнах Беларусі [3, с. 51], у выніку якіх былі створаны альбомы «Беларускае народнае адзенне», «Арнаменты паўднёвай Беларусі», «Тканіны Гарадзеншчыны». Распрацаваныя ім узоры беларускага сцэнічнага касцюма для калектываў самадзейнасці даюць цікавы ўзор дакладнага выяўлення рэгіянальных тыпаў строяў. Мастак з замілаваннем вымалёўвае ўзорыстасць тканых і вышываных арнаментаў, разнастайнасць форм і дэталяў вопраткі, падкрэслівае багацце народнай культуры. Нягледзячы на прыкладны характар малюнкаў, выяўленыя ім вобразы беларусаў уражваюць пачуццём годнасці і пэўнай урачыстасцю. Уся серыя акварэльных мініяцюр створана мастаком, які добра ведае характар свайго народа і сам з’яўляецца яго часткай. Да рыс прымітывізму адносіцца імкненне да тыпізацыі пры спалучэнні ўнутранай статыкі персанажаў і скрупулёзнай прапрацоўкі дэталяў, што забяспечвае паўнату і эпічнае гучанне кожнай выяве.

Я. Кулік працяглы час працаваў з дзіцячай кнігай і добра ведаў сродкі народнага мастацтва [7]. У прыватнасці, мастак свядома выкарыстоўвае традыцыі народнай ксілаграфіі ў станковым мастацтве з мэтай стварэння манументальных вобразаў гістарычных асоб Беларусі. Цікавым узорам можа быць трыпціх «Еўфрасіння Полацкая. Дойлід Іван. Майстар Богша». Іх постаці са знакавымі атрыбутамі дзейнасці велічна ўзвышаюцца над краявідам з нізкім гарызонтам і дробнымі выявамі храмаў XII ст. Дыспрапорцыя маштабаў і ўнутраная статыка герояў дапамагае стварыць эфект гіпербалы, падкрэсліць знітаванасць з вечнасцю.

З 1977 па 1982 гады Я. Кулік узначальвае камісію Саюза мастакоў па працы з народнымі майстрамі, арганізуе шматлікія выстаўкі народных творцаў, у тым ліку першую выстаўку маляваных дываноў у мінскім Палацы мастацтва (1978), на якой дэманстраваліся дываны А. Кіш. Як усе неабыякавыя да таленту гэтага самабытнага майстра, Я. Кулік не пазбег яе ўплыву ў сваёй графіцы. У 2-й палове 1970-х гадоў мастак ужывае стылістыку мадэрну, характэрную для дываноў А. Кіш. Асабліва гэта заўважаецца ў яго ілюстрацыях да паэмы М. Багдановіча «Мушка-зелянушка і камарык – насаты тварык» (1975). У Я. Куліка атрымалася перадаць еднасць паэта з раслінным светам дзякуючы стылізацыі яго выявы гнуткай каляровай лініяй, якая адвольна акрэслівае абрысы і святлоценявыя межы на паверхні галавы з той жа арнаментальнай прыгажосцю, як і ў малюнку траў і кветак. Хоць малюнак і застаецца аб'ёмным, аднак яго фларыяльная стылізацыя і спалучэнне з выразнасцю каляровай плямы набліжае твор да французскага клуазанізму і дыванковай дэкаратыўнасці. Вялікі і прыгожы, М. Багдановіч, нібы той леў на маляванках А. Кіш, гіпербалічна выяўляе дух самой прыроды. Пранікненне ў яе таямніцы прысутнічае і ў апісанні жыцця насякомых у гушчары палявых кветак; сюжэт пададзены на ўзор сцэн з побыту вяскоўцаў. Акрамя таго, Я. Кулік стварае ўзнёсла-шчымлівы аркуш «Памяці Алены Кіш – выдатнай народнай мастачкі», дзе цытуе вобразы і матывы яе дываноў, толькі перакампаноўвае іх адпаведна перспектыўнаму выяўленню прасторы і змяшчае па цэнтры каля вузкай зарослай рэчкі самотную Алену ў белай сукенцы.

Адкрыццё А. Кіш адбылося дзякуючы У. Басалыгу (1940), які падчас свайго дзяцінства на Случчыне быў уражаны дзівосна казачным светам дываноў, што віселі ў хатах аднавяскоўцаў. Калі У. Басалыга стаў галоўным мастаком Упраўлення мастацкай прамысловасці Міністэрства мясцовай прамысловасці, ён правёў шэраг экспедыцый, у выніку якіх было знойдзена 13 твораў мастачкі. Уплыў маляванак і традыцый народнай культуры адчувальны у шматлікіх творах У. Басалыгі [6, с. 10 – 11]. Характэрны для народных дываноў матыў букета кветак мастак робіць галоўным кампазіцыйным элементам аркуша «Песня справе маці маёй» серыі «Песні працавітасці» (1975), супервокладкі кнігі «Случчына» В. Віткі (1981), размяшчае на форзацах выдання «Усход сонца» Я. Коласа (1986), актыўна спажывае ў якасці дэкаратыўных элементаў барочнага аздаблення станкавых аркушаў серыі «Помнікі дойлідства Беларусі» (пачата ў 1971 г.). У. Басалыга з дапамогай ідылічнай паэтыкі кветкавага матыву ўдала стварыў урачыста-пафасную карціну народнага побыту, раскрыў шматпланавую перспектыву краявіду, паказаў веліч архітэктурнай спадчыны. Дэкаратыўнасць, кветкавае арнаментальнае абрамленне сюжэта і плоскасную стылістыку народных дываноў мастак выкарыстаў у афармленні дзіцячай кнігі «Пану навука» (1979)

Значны ўклад у засваенне і актуалізацыю традыцый народнай культуры і гістарычнай спадчыны зрабіў А. Марачкін (1940), які таксама належаў да аб'яднання «На паддашку», а ў 1991 г. стаў адным з заснавальнікаў і кіраўніком суполкі «Пагоня» [2]. Яго шматслойны цёмны жывапіс канца

1970 – 1980-х гадоў адсылае да ўзораў музейнага мастацтва, а рэпрэзентатыўная кампазіцыя партрэтаў гістарычных асоб – да традыцый сарматызму з яго эмблематычнасцю, спалучэннем выявы і тэксту і ўнутранай статыкай вобраза продка, што паўстае перад вачыма нашчадкаў. Дадзеную архаізацыю мастак удала спалучае з характэрнымі прыёмамі папулярнага ў савецкім мастацтве рамантычнага мантажу [4] і ўзбагачае статыку твора дробнымі сцэнамі з жыцця сваіх герояў. Такім чынам, уласцівая яго жывапісу полісюжэтнасць уводзіць творчасць А. Марачкіна ў кантэкст развіцця сюжэтна-тэматычнай карціны 1970 – 1980-х гадоў і эстэтыкі народнай культуры.

Творчасць А. Марачкіна працягвае тэндэнцыю этнаграфізму ў беларускім мастацтве з характэрнай для яе фальклорнай тэматыкай, што знайшло адлюстраванне ў карцінах «Гуканне вясны» (1976), «Чароўныя арэлі» (1980), «Вясельная брама» (1985, 1986), «Дажынкі» (1986) і іншых. Разам з тым, такія матывы вяртаюць у мастакоўскую практыку вопыт Я. Драздовіча па насычэнні маляванак глыбокім сэнсам і пераводу іх у прастору прафесійнага мастацтва і элітарнай культуры. А. Марачкін спалучае дывановую паэтыку і партрэтны жанр, змяшчае ў кампазіцыі выявы гістарычных асоб («Францыск Скарына», 1983 г.; «Еўфрасіння Полацкая», 1984 г.; «Прысвячэнне Паўлюку Багрыму», 1985 г.), родных людзей («Прысвячэнне бацькам», 1986 г.), абагульненыя вобразы вяскоўцаў («Затапленне», 1980-я гады). Публіцыстычнасць тэм і тэкстаў драматызуе ідэалізаваны свет дывана, раскрывае традыцыйную тэму раю праз яго страту, прапануе гледачу ўзоры культурнай спадчыны і прыроднага багацця ў якасці агульнанацыянальных каштоўнасцей.

Асабліва кранальна ўспрымаецца дыван «Прысвячэнне бацькам», дзе мастак змяшчае па вуглах у авальных медальёнах партрэты сваіх продкаў, а па цэнтры – заснежаную бацькоўскую сядзібу з трыма птушкамі на першым плане. Пры разглядзе твора вока гледача здзяйсняе ўзыходжане па складках-прыступках белага ручніка з прысвячальным аўтарскім тэкстам першага плана да сядзібы на другім плане і далей – праз аблокі цёмна-сіняга неба ў вечнасць. Характэрны цёмны каларыт сакральнага ззяння папяліста-серабрыстых і вохрыста-бронзавых тонаў надаюць твору характар памінальнай малітвы. У дыванах 1990-х гадоў А. Марачкін перайшоў да дэкаратыўна-плоскаснага выяўлення прасторы і стварэння гіпербалічных вобразаў фантастычна-казачнага характару.

У творчасці актыўнага ўдзельніка суполкі «На паддашку» В. Маркаўца (1947 – 2013) тэма народнага свята і творчасці была адной з галоўных. Раннія творы «Свята ў Докшыцах» (1976), «Купалле» (1978) дэманструюць рамантычную аснову яго светаўспрымання і скіраванасць на адлюстраванне традыцыйнага ладу жыцця мястэчак і вёсак Беларусі. У карціне «Народны майстар А. Пупка» (1982) В. Маркавец стварае партрэтны вобраз разьбяра на фоне дзвярэй, у адкрытай прасторы якіх бачны ўзнёслы краявід сімвалічнага характару. У ім мастак спалучае ўзгорысты ландшафт Івянца, скульптурныя працы майстра і калодзеж – вобраз, што асацыятыўна вызначае прыродную і

народную спадчыну як крыніцу ўласнай творчасці. Кантраст паміж цёмным першым планам і святлом краявіду стварае эфект толькі што здзейсненага цуду, а драўляныя абразы на вушаку дзвярэй надаюць выбраным каштоўнасцям духоўную значнасць. Ужо ў гэтым творы відавочная здольнасць мастака ствараць сімваліка-алегарычныя вобразы, што стане зместам яго маляванак 1990 – 2000-х гадоў.

Тэма народных дываноў з'яўляецца і ў карціне «Дзед Алесь і баба Марылька» (1978), дзе персанажы пададзены на фоне маляванкі. Пры гэтым яны змешчаны на пэўнай адлегласці адзін ад аднаго, так што па цэнтры аказваецца букет руж і рамонкаў – сімвал іх жыцця і кахання. Такім чынам, цэнтр пераносіцца з вобраза чалавека на знешні атрыбут – маляваны дыван, які нясе дэкаратыўны і эмацыянальны сэнс.

У 1990-я гады мастак стварае серыю дываноў, прысвечаных гістарычнаму мінуламу Заслаўя [5], дзе суадносіны выявы чалавека, архітэктурнага помніка і арнаменту ў большай ступені становяцца ўмоўна-сімвалічнымі, а постаць чалавека набліжаецца да знака. Прыём фланкіравання постацямі герояў сакральнага цэнтра атрымаў развіццё ў дыванах «Рагнеда і Ізяслаў» (1992), «Уладзімір Галубок ў Заслаўі» (1996), дзе выявы чалавека маюць эмблематычны і дэкаратыўны характар. Цэнтр запаўняецца або гістарычнай сімволікай, або адлюстраваным у перспектыве архітэктурным помнікам. Пры ўсёй асветніцкай напоўненасці дываноў В. Маркаўца раслінная арнаментыка захоўвае ідылічна-дэкаратыўную аснову твора і ўтрымлівае яго складаную прасторавую пабудову ў плоскасці першага плана, а таксама надае твору характар мроі, прывіду, мастакоўскай фантазіі і запавету.

Культываванне фальклорна-этнаграфічных матываў і вобразаў у выяўленчым мастацтве Беларусі 2-й паловы XX ст. пачалося мастакамі, што належалі да плыні этнаграфізму і спачатку закранала пытанні паэтыкі і іканаграфіі. Дзякуючы дзейнасці Я. Куліка, А. Марачкіна, У. Басалыгі, В. Маркаўца і іншых адбылося эстэтычнае адкрыццё і асэнсаванне жанра маляваных дываноў, яго яскравых творцаў Язэпа Драздовіча і Алены Кіш. Пад уплывам іх спадчыны пачынаюцца працэсы аднаўлення дадзенага жанру ў прафесійнай выяўленчай творчасці, ідзе пераасэнсаванне метафар раю і яго страты ў карцінах, што адлюстроўваюць гістарычнае мінулае і крызісныя праблемы сучаснасці. Жанр маляванага дывана з яго ідылічна-гратэскавай паэтыкай і прымітывісцкай стылістыкай пераходзіць у элітарную культуру і ўплывае на працэс абнаўлення пластычнай мовы, яе набліжэння да разнастайных мадэрнісцкіх стыляў.

ЛІТАРАТУРА

1. Баразна, М. «Ах, крыніца поўная стаяла». Традыцыі народнага мастацтва ў творчасці беларускіх графікаў і жывапісцаў / М. Баразна // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 7. – С. 9 – 13.

2. Гараднічук, Ф. Талент і прага волі / Ф. Гараднічук // Мастацтва. – 1993. – №8. – С. 57 – 63.

3. Гаранская, Т. Сучасны беларускі маляваны дыван як феномен андэграўнда / Т. Гаранская // Язэп Драздовіч: «Прыйдзе час…» : зб. матэрыялаў, прысвечаны 120-годдзю з дня нараджэння мастака / пад рэд. М. Цыбульскага. – Смаленск, 2008. – С. 50 – 59.

4. Каменский, А. А. Романтический монтаж / А. А.Каменский. – М. : Советский художник, 1989. – 336 с.

5. Коўрык А. Дар любові і надзеі. Выставачны праект 1996 года «Старонкі гісторыі Заслаўя ў маляванках Віктара Маркаўца» / А. Коўрык // Мастацтва. – 2001. – № 8. – С. 15 – 18.

6. Лапина, О. В. О влиянии «примитивного» искусства на европейский авангардизм начала XX века (критический анализ концепции Роберта Голдуотера) / О. В. Лапина // Искусствознание. Запад об искусстве XX века : сб. ст. / отв. ред. А. А. Карягин. – М., 1988. – С. 153 – 172.

7. Сокалаў-Кубай, Г. Яўген Кулік / Г. Сокалаў-Кубай / Мастацтва. – 1994. – № 1. – С. 49 – 54.

8. Частнова, Р. Уладзімір Стальмашонак / Р. Частнова. – Мінск : Беларусь, 1983. – 52 с.

РЕЗЮМЕ

В статье предлагаются новые подходы в интерпретации развития изобразительного искусства Беларуси 2-й половины XX в. Делается вывод, что определяющую роль в отходе от канонов социалистического реализма и академизма сыграло движение этнографизма, направленное на воплощение тем и образов народной культуры. Мотивы традиционного искусства привнесли в профессиональное творчество фольклорную иконографию и жанр расписного ковра, обогатили живопись открытым ярким цветом. Анализируются постепенные изменения в художественной практике: утверждение плоскостного изображения пространства и предметного мира, приближение формы к знаку.

SUMMARY

The article suggests new approaches to the interpretation of the fine art of Belarus of the second half of the XX century. It is concluded that the decisive role in moving away from the canons of socialist realism and academicism played ethnographism movement aimed to embody those of popular culture. Motifs of traditional art brought in a professional folk art iconography and genre painted carpet, enriched the painting open bright color. Analyzes the gradual changes in artistic practice: adoption of planar image space and the objective world, the approach of the form to sign.

Габрусь Т. В.

НОСЬБІТЫ ІДЭАЛОГІІ САРМАТЫЗМУ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 29.01.2015)

Руска-шведска-польская вайна 1654 – 1667 гг., названая ў народзе накшталт старазапаветнай катастрофы «патопам», прывяла да заняпаду рэфармацыйнага руху і прымусовай міграцыі часткі праваслаўнага насельніцтва Вялікага Княства Літоўскага ў Маскоўскую дзяржаву. У выніку дамінаванне каталіцкай царквы ў тагачасным грамадстве стала бясспрэчным. У канцы XVII ст. экспансія каталіцызму перайшла з магнатэрыі на больш шырокія пласты насельніцтва. Дзейнасць ордэна дамініканцаў асабліва пашырылася сярод патрыятычна скіраванай мясцовай шляхты. Усе былыя кальвінскія зборы былі

скасаваны. Кальвінскі збор XVI ст. у мястэчку Рыконты ў 1668 г. перададзены дамініканцам вялікім канцлерам літоўскім Марцыянам Агінскім. Адначасова сцены гэтай готыка-рэнесанснай святыні былі «прыгожа размаляваны» барочнымі фрэскамі мясцовым мастаком Янам з Янавіч, пра што сведчыў надпіс на тынкоўцы. Былы кальвінскі збор у Смаргоні, пабудаваны ў 1607 – 1612 гг., у 1621 г. перададзены Зоф'яй Слушкай (з Зяновічаў, фундатараў рэфармацкага храма) каталікам, а з 1677 г. стаў належаць дамініканцам [4, с. 138].

У 1669 г. стаў касцёлам і заслаўскі кальвінскі збор (асвечаны ў 1676 г. пад тытулам Міхаіла архангела), змураваны ў 1577 г. у цэнтры замкавых умацаванняў тагачасным уладальнікам Заслаўя князем Янам Глебавічам, актыўным прыхільнікам рэфармацыйнага руху ў Вялікім Княстве Літоўскім [12, с. 64]. З 1678 г. Заслаўе стала належаць князям Сапегам. У 1684 г. Казімір Ян Павел Сапега з жонкай Хрысцінай заснавалі пры ім кляштар дамініканцаў. Манахам была перададзена заходняя частка замка, дзе яны пабудавалі двухпавярховы драўляны жылы корпус з сямю келлямі, рэфрэктажам (трапезнай) і бібліятэкай. У комплекс уваходзілі таксама 2 стайні, свіран, лядоўня, кухня. Пры кляштары дзейнічалі школа і шпіталь [7, с. 174]. Верагодна, менавіта пры прыстасаванні збора пад касцёл да будынка з захаду прыбудавалі магутную 35-метровую шмат'ярусную вежу-званіцу, званую ў гісторыі еўрапейскай архітэктуры «вестверк» (заходняя пабудова). Стрыманая, нават аскетычная вежа заслаўскага храма па сваім архітэктурным вобразе і дэкаратыўнай пластыцы набліжаецца да ўзораў беларускага абарончага дойлідства. Два ніжнія ярусы вежы маюць агульныя карнізы з аб'ёмам кафалікона, утвараючы над ім атыкавы ярус. Вышэй за яго чацверыкі вежы характарызуюцца аднолькавым сячэннем і толькі самы верхні, накрыты традыцыйным для мясцовага замкавага дойлідства пакатым шатром-«каўпаком», крыху вузейшы, што робіць вежу візуальна больш вытанчанай і дынамічнай. Уваход зроблены не па восі сіметрыі будынка, як звычайна, а з паўднёвага боку ніжняга яруса вежы, што абумоўлена магчымасцю трапіць у яго толькі праз умацаваную браму, якая прарэзвае паўднёвы бок земляных умацаванняў замчышча [3, с. 88]. У 1832 г. дамініканскі кляштар у Заслаўі, як амаль усе дамініканскія кляштары былога Вялікага Княства Літоўскага, ліквідавалі за іх актыўны ўдзел у паўстанні 1830 – 1831 гг. Касцёл (былы кальвінскі збор) у 1840 г. стаў Спаса-Праабражэнскай царквой, што прывяло да яго значных пераробак. У 1968 – 1972 гг. храм рэстаўраваны, з мэтай чаго праведзены яго археалагічныя даследаванні.

У сакральным дойлідстве на гады праўлення Міхала Вішнявецкага і, асабліва, Яна III Сабескага, абраных каралямі з мясцовай магнатэрыі, прыпадае росквіт ідэалогіі сарматызму. Часы праўлення Яна III Сабескага адзначаны таксама войнамі, што вяла Рэч Паспалітая з Турцыяй і Крымам у 1672 – 1676 гг. і 1683 – 1699 гг. у саюзе з Аўстрыяй, Венецыяй і Расіяй. Пасля гэтых войнаў пагроза з боку Турцыі для Еўропы была ліквідавана, што садзейнічала ўздыму дзяржаўнага патрыятызму і абвастрэнню пачуцця «сармацкай» годнасці. У гэты час у архітэктуры Беларусі носьбітамі сармацкага светапогляду сталі жабрацкія ордэны, місіянерская дзейнасць якіх была скіравана, у першую чаргу, на сярэднія, «вольныя», пласты насельніцтва − шляхту і мяшчан [3, с. 122 – 144].

Эканамічная і ідэалагічна-асветніцкая апора дамініканцаў на шляхту «рыцарскага стану» спрыяла станаўленню ў стылістыцы святынь ордэна прапаведнікаў рыс «сармацкага барока» − адметнай мясцовай разнавіднасці сусветнага архітэктурна-мастацкага стылю. У іх спалучаўся суровы аскетызм і лапідарнасць вонкавых архітэктурных форм і пышнае пластычнае аздабленне інтэр'ераў у тэхніцы стуку, што сублімiравала амаль экзальтаванае рэлігійнае пачуццё. Касцёлы «сармацкага» барока ў літаральным сэнсе нагадвалі кастэлі − маленькія крэпасці з прызматычнымі абарончымі вежамі, глухімі паверхнямі фасадаў, амаль пазбаўленымі класічнага архітэктурнага ордэра. Рэзкі кантраст з імі складалі ляпныя фігурныя кесоны скляпенняў, магутныя архітэктанічныя алтары, выкананыя з штучнага мармуру, складаныя дэкаратыўна-семантычныя кампазіцыі, што ўключалі вайсковую і геральдычную атрыбутыку, гербавыя картушы і партрэты фундатараў. У гэтым напрамку дамініканцы ішлі побач з аўгусцінцамі, якія далі першыя ўзоры «сармацкага» барока: касцёлы св. Пятра і Паўла на Антокалі ў Вільні і Міхаіла архангела ў Міхалішках (Астравецкі р-н).

У канцы стагоддзя былі адноўлены разбураныя падчас вайны шматлікія дамініканскія комплексы 1-й паловы XVII ст. Тыя з іх, якія першапачаткова былі драўлянымі, цяпер ставіліся муравамнымі, больш манументальнымі і трывалымі. Паводле гравюры XVII ст. і характэрных стылявых прыкмет, можна сцвярджаць, што канчаткова архітэктурнае афармленне касцёла св. Тамаша Аквінскага ў Шклове, будаўніцтва якога пачалося яшчэ ў 1619 г., было завершана толькі пасля вайны сярэдзіны стагоддзя [5, с. 7] і мела рысы сармацкага барока. Гэта была трохнефавая базіліка з паўкруглым завяршэннем прэсбітэрыя і дзвюхвежавы фасадам-нартэксам. Ярусы вежаў мелі характэрныя для гэтага стылявога напрамку пастаяннае квадратнае сячэнне і накрываліся пакатымі чатырохсхільнымі шатрамі-каўпакамі. Абапал прэсбітэрыя размяшчаліся нізкія аб'ёмы сакрысцій.

Пасля «патопу» быў адноўлены і кансекраваны пад тытулам св. Казіміра 14 снежня 1675 г. віленскім суфраганам Мікалаем Слупскім касцёл дамініканцаў у Стоўбцах [3, с. 138 – 139]. Даследчыкі архітэктуры Заходняй Беларусі ў 1930-я гады па-рознаму ацэньвалі мастацкія характарыстыкі гэтай святыні. Краязнаўца Уладзіслаў Абрамовіч сцвярджаў, што касцёл змураваны ў «стылі гатыцкім аб дзвюх вежах» [11, с. 31]. Гісторык мастацтва Мар'ян Маралёўскі пісаў, што стыль збудавання ўяўляў «найпрыгажэйшае чыстае барока з ракаковай аздобай інтэр'ера» [13, с. 251]. Пры гэтым ён адзначаў, што сцены і аркі ўнутры святыні багата аформлены стукавым арнаментам, а таксама купал бакавой капліцы, якая матывамі нагадвае капліцу св. Казіміра ў Вільні, работы архітэктара каралеўскай дынастыі Вазаў Канстанціна Тэнкалі. Сапраўды, вонкавае аблічча гэтай святыні толькі імітавала суровы дух Сярэднявечча. Гэта адпавядала ідэалогіі сарматызму, рыцарскага менталітэту, што панавалі ў той час у асяроддзі шляхты Рэчы Паспалітай, якая і была асноўнай сферай дзейнасці ордэна дамініканцаў.

Калекцыя фотаздымкаў касцёла св. Казіміра ў Стоўбцах, выкананых Віленскім таварыствам аматараў навук у 1930-я гг. [14, арк. 6 – 56], сведчыць, якую надзвычайную мастацкую каштоўнасць меў цудоўны інтэр'ер гэтай святыні. Аснову мастацкага афармлення стварала магутная дынамічная пластыка дзевяці стукавых алтароў, сакавіты ордэрны дэкор міжнефавых аркад, мажорная

паліхромія, уласцівыя сталаму барока. Сакральнае начынне касцёла дапаўнялася геральдычнай і вайсковай эмблематыкай. У ім знаходзіўся тыпова «сармацкі» партрэт фундатара А. Слушкі ў аблямоўцы пышнага ракайльнага картуша са штучнага мармуру − цікавы ўзор стылявой эвалюцыі і захавання традыцый.

У 1868 г. касцёл св. Казіміра быў перададзены праваслаўным і перабудаваны пад царкву. У выніку перабудовы аб’ёмна-прасторавую кампазіцыю святыні ўвянчалі шэсць псеўдарускіх цыбулепадобных галовак, што можна бачыць на фотаздымку Яна Балзункевіча пачатку XX ст. У 1921 г. храм зноў вернуты каталікам і зняты ўсе псеўдарускія напластаванні. У 1960-я гады велічны касцёл св. Казіміра ў Стоўбцах быў зруйнаваны [9, с. 77 – 80].

У 1887 г. Андрэем і Даротай Абнорскімі фундаваны дамініканскі кляштар у Ашмянах. У апошняй чвэрці XVII ст. прадстаўнікамі мясцовай шляхты заснаваны кляштары дамініканцаў з драўлянымі касцёламі ў Васілішках (1658), Ружанстоку (былы Сакольскі павет, 1658), Нясвіжы (1672), Чашніках (1674), Уле (1678), Смалянах (1680), Слоніме (1680), Княжыцах (1681), Ракаве (1686), Друі (1697) і іншых мясцовасцях. У 1685 г. берасцейскі ваявода Стафан Курч асадзіў місію дамініканцаў у Валеўцы пад Навагрудкам. Новую фундацыю ад ваяводы полацкай Лукрэцыі Марыі Стозен-Копцавай у 1678 г. атрымалі пінскія дамініканцы. У 1676 г. змураваны невялікі, даволі архаічны па архітэктурна-мастацкім абліччы касцёл дамініканцаў у Бухавічах (Кобрынскі р-н). У 1832 г. святыня прыстасавана пад праваслаўную царкву, у 1889 г. да яе галоўнага заходняга фасада прыбудавана трох’ярусная званіца ў псеўдарускім стылі.

Пры агульнай занядбанасці і вялікіх стратах архітэктурнай спадчыны Беларусі ў цэлым менавіта святыні дамініканскага ордэна чакаў найбольш трагічны лёс. Іх руйнавалі доўга і мэтанакіравана на працягу двух стагоддзяў. За актыўны ўдзел законнікаў гэтага ордэна ў паўстанні 1830 – 1831 гг. дэкрэтам ад 19.07.1832 г. усе дамініканскія кляштары былі закрыты, касцёлы зроблены парафіяльнымі, але пасля паўстання 1863 – 1864 гг. іх пачалі масава перадаваць і рэканструяваць пад праваслаўныя цэрквы. У першыя гады савецкай улады многія з іх прыйшлі ў заняпад, падчас Другой сусветнай вайны яшчэ больш пашкоджаны, а пазней канчаткова зруйнаваны. З вялікай колькасці пералічаных вышэй кляштарных комплексаў, заснаваных у XVII ст., да нашага часу дайшлі толькі касцёлы дамініканцаў у Клецку і Навагрудку, і тое амаль што выпадкова.

Драўляныя касцёл і кляштар дамініканцаў у Клецку, як і ў Стоўбцах, пабудаваны па фундацыі кашталяна мінскага А. Слушкі ў 1-й палове XVII ст. У 1683 г. ардынат клецкі Станіслаў Казімір Радзівіл разам са шляхціцам Юрыем Булгакам фундавалі будаўніцтва новага касцёла, змураванага ў стылі «сармацкага» барока [15, спр. 252]. Пры перадачы кляштара ў 1843 г. пад казармы, а касцёла пад царкву выкананы абмерныя чарцяжы [16]. Абмерны чарцёж адлюстроўвае выгляд фасада касцёла да таго, як над ім надбудавалі дадатковыя ярусы вежаў з высокімі псеўдарускімі шатрамі і цыбулепадобнымі галоўкамі, якія можна бачыць на фотаздымках пачатку XX ст. У 1930-я гады праёмы верхніх ярусаў замуравалі і накрылі пакатымі шатрамі. Аднак першапачаткова вежы клецкага касцёла дамініканцаў складаліся толькі з двух ярусаў чацверыкоў аднолькавага сячэння і вышыні, што надавала ім візуальную важкасць. Але галоўны фасад клецкага

касцёла выразна барочны: прысутнічаюць ордэрныя элементы, бакавыя часткі атыка франтона аздоблены філянговымі нішамі. Масіўныя чацверыкі вежаў, у якіх знаходзяцца прасторныя маршавыя лесвіцы, раскрапоўваюць надзвычай тлустую сцяну галоўнага фасада.

Вонкавы выгляд алтарнай частцы не адпавядае яе ўнутранай арганізацыі, што даволі незвычайна. Яна складаецца з прамавугольнага прэсбітэрыя, за якім размешчана паўкруглая апсіда, прыстасаваная пад сакрысцію. Другая сакрысція прамавугольнай формы размешчана з паўночнага боку прэсбітэрыя. Пад імі знаходзяцца крыпты для ганаровых пахаванняў клірыкаў, якія карысталіся ў дамініканцаў асаблівай павагай [3, с. 133 – 134].

Гістарычныя звесткі пра дамініканскі касцёл Міхаіла архангела ў Навагрудку, першай сталіцы Вялікага Княства Літоўскага, прыведзены ў шматлікіх польскіх і рускіх краязнаўчых і архітэктурных даследаваннях. З іх вынікае, што драўляны кляштарны комплекс тут быў заснаваны ў 1624 г. па фундацыі віленскага ваяводы Хрыстафора Хадкевіча. Мураваны касцёл пабудаваны «праз 100 гадоў самімі дамініканцамі», гэта значыць прыблізна ў 1724 г. У 1829 г. узведзена мураваная званіца і зроблены рамонт са зменамі вонкавага дэкору ў стылі класіцызму [1, с.13].

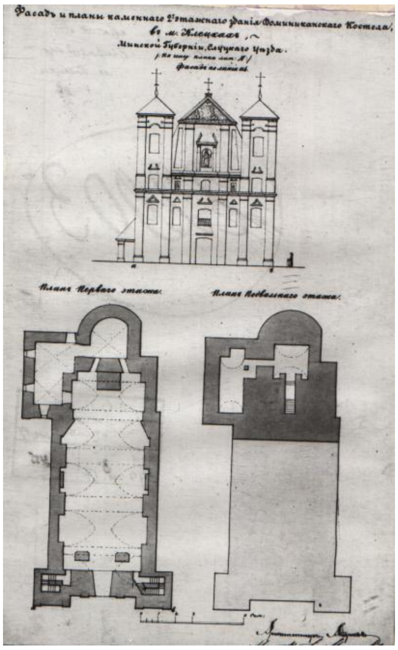
Архітэктурныя характарыстыкі збудавання даюць падставы лічыць, што мураваны касцёл быў пабудаваны не праз 100 гадоў пасля заснавання рэзідэнцыі ордэна, а, хутчэй за ўсё, у 2-й палове XVII ст. Па аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі навагрудскі Міхайлаўскі касцёл − трохнефавая базіліка без трансепта з плоскім бязвежавым фасадам. Гэты архітэктурны тып быў уласцівы будаўніцтву дамініканцаў на пачатковым этапе, як адзначаў яшчэ М. Шчакаціхін [10, с. 19]. Асаблівасцю архітэктонікі касцёла, параўнальна з больш раннімі дамініканскімі святынямі, з'яўляецца надзвычай выцягнуты прэсбітэрый з паўкруглым алтарным завяршэннем, па даўжыні амаль роўны цэнтральнаму нефу базілікі, з якім накрыты агульным дахам. Адпаведна горадабудаўнічай сітуацыі Міхайлаўскі касцёл павернуты да цэнтральнай плошчы горада галоўным паўночным фасадам, а алтарнай часткай – на поўдзень, што стварае незвычайнае святлоценявое вырашэнне. Магутная пластыка і маналітнасць форм надае святыні выгляд шматпалубнага карабля, што плыве ў прасторы.

Вядома, што касцёл пацярпеў ал пажару ў 1751 г., але хутка быў адноўлены. У яго інвентары ад 23 снежня 1804 г. даецца апісанне шыкоўнай аздобы інтэр'ера: разьбяных алтароў, стукавай лепкі, падлогі з мармуровых плітак [15, спр. 570]. Пасля пажару ў 1831 г. і рамонту помнік набыў рысы позняга класіцызму: больш пакаты дах і спрошчаны трохвугольны франтон. Сухаватасць малюнка моцна зmененага галоўнага фасада кантрастуе з брутальнай барочнай сакавітасцю інтэр'ера. Над уваходам размешчаны хоры з «арганам з 11 галасамі і 3 мяхамі», які ёсць і зараз.

Асаблівую цікавасць уяўляе аздабленне крыжовых скляпенняў левага (усходняга) нефа ў выглядзе ляпных арнаментальных кесонаў, характэрнае для помнікаў мясцовага рэнесансу і ранняга барока (касцёлы ў Чарнаўчыцах, Крамянцы, бернардзінцаў у Друі і інш.). Архітэктанічная кампазіцыя галоўнага алтара з цудадзейным абразом Міхаіла архангела разлічана на стварэнне

ілюзіяністычных эфектаў, уласцівых позняму барока, сродкамі архітэктурнага ордэра, жывапіснай перспектывы, маляўнічай ляпной пластыкі і аб'ёмнай скульптуры. Абраз «Сэрца Ісуса», размешчаны ў міжнефавай аркадзе, аформлены прыгожым ракайльным картушам. З поўночнага захаду да касцёла прылягаў П-падобны двухпавярховы кляштарны корпус, дзе размяшчалася дамініканская школа, якая існавала з 1797 па 1831 г. Тут навучаліся Адам Міцкевіч і Ян Чачот. У 1853 г. кляштар быў закрыты, касцёл перароблены ў парафіяльны, яго выгляд зафіксаваны на паштоўцы 1930-х гадоў. У наш час пасля шматгадовага занядбання гэты выдатны помнік беларускага сакральнага дойлідства адноўлены і дзейнічае па прызначэнні [1, с. 13 – 18].

У сферы мураванага храмабудаўніцтва на мяжы XVII – XVIII стст., як і ў папярэдні перыяд, дамініканцы заставаліся найбольш актыўным і эканамічна стабільным каталіцкім ордэнам, чаму ідавочна спрыяла мецэнацтва шляхецкага саслоўя. Большасць кляштарных комплексаў ордэна дамініканцаў у Беларусі заснавана ў 2-й палове XVII ст. у перыяд росквіту ідэалогіі сарматызму, рыцарскага шляхецкага патрыятызму [2, с. 40 – 43]. Архітэктура дамініканскіх касцёлаў таго часу вызначалася рысамі «сармацкага» барока, самабытнай мясцовай разнавіднасці стылю. Невыпадкова і тое, што значная колькасць дамініканскіх святынь прысвечана Міхаілу архангелу, які з'яўляецца сімвалічным родапачынальнікам усяго еўрапейскага рыцарства.



Абмерныя чарцяжы дамініканскага касцёла ў Клецку 1843 г. Фасад; план; план крыпты

ЛІТАРАТУРА

1. Габрусь, Т. В. Дамініканскія святыні ў Навагрудку / Т. В. Габрусь // Гістарычная і культурная спадчына Навагрудчыны: мінулае і сучаснасць : матэрыялы Рэсп. навук.-практ. канф. – Мінск, 2004. – С. 13 – 18.
2. Габрусь, Т. Духоўныя абаронцы Айчыны / Т. Габрусь // Наша вера. – 2001. – № 3 (17). – С. 40 – 47.
3. Габрусь, Т. В. Мураваныя харалы. Сакральная архітэктура беларускага барока / Т. В.Габрусь. – Мінск : Ураджай, 2001. – 288 с.

4. Габрусь, Т. В. Спецыфіка фарміравання дзвюхвежавых фасадаў у помніках сармацкага барока / Т. В. Габрусь // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2009. – Вып. 6. – С. 17 – 28.

5. Грудзіна, А. З гісторыі шклоўскага касцёла Св. Пятра і Паўла / А. Грудзіна. – Наша слова. – 2014. – 18 чэрвеня. – С. 7 – 8.

6. Жаўняркевіч, Р. Кляштар айцоў дамініканаў у Стоўбцах / Р. Жаўняркевіч // Наша вера. – 1999. – № 2 (8). – С. 57 – 64.

7. Каталіцкія святыні: Мінска-Магілёўская архідыяцэзія / тэкст і фота А. Яроменкі. – Мінск : Про Хрысто, 2003. – Ч. 1. – 255 с.

8. Міцкевіч, В. С. Каталіцкія кляштары XIV—XVIII стст. у межах сучаснай Беларусі / В. С.Міцкевіч. – Мінск : Рымска-каталіцкая парафія Св. Сымона і Алены, 2014. – 244 с.

9. Страчаная спадчына / уклад. Т. В. Габрусь. – Мінск : Полымя, 1998. – 351 с.

10. Шчакаціхін, М. Помнікі старадаўняе архітэктуры XVII – XVIII сталеццяў у Менску / М. Шчакаціхін // Запіскі аддзела гуманітарных навук Інбелкульта. – Мінск, 1928. – Кн. 6. Працы камісіі гісторыі мастацтва. – Т. 1, сш. 2. – С. 1 – 38.

11. Abramowicz, W. Strony nowogródzkie. Szkice krajoznawcze / W. Abramowicz. – Lida : Wydaw. «Ziemi Lidzkiej», 1938. – 136 s.

12. Testament Jana Hlebowicza wojewody trockiego. 28 lipca 1590 r. // Testamenty ewangelików reformowanych w Wielkim Ksiкstwie Litewskim / U. Augustyniak. – Warszawa, 1992. – S. 60 – 75.

13. Morelowski, M. Zarysy syntetyczne sztuki wileńskiej ad gotyki do neaklasicyzmu / M. Morelowski. – Wilno : Grafika, 1938 – 1939. – 352 s.

14. Дзяржаўны гістарычны архіў Літвы, г. Вільнюс. – Ф. 1135. Воп. 1. Спр. 642.

15. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі ў Мінску. – Ф. 178. Воп. 27.

16. Расійскі дзяржаўны ваенна-гістарычны архіў, г. Масква. Фонд Ваенна-вучонага архіва. – Ф. 349. Воп. 17. Спр. 3155, 3156.

РЕЗЮМЕ

Во 2-й половине XVII в., после тяжелейшей русско-шведско-польской войны, доминирование католической церкви в Великом Княжестве Литовском стало бесспорным. В этот период было возведено в камне большое количество монастырских комплексов и храмов доминиканцев, архитектура которых воплощала идею шляхетского рыцарства в формах так называемого сарматского барокко.

SUMMARY

After the hardest war between Polish-Lithuanian Commonwealth, Sweden and Russia at the second half of th XVII century the predominance of the Catholic Church in Grand Duchy of Lithuania became undisputable. At that time a lot of Dominican brickwork monasteries and churches were arisen. Their architecture reflected a chivalry concept of nobilities in the form of the so-called Sarmatian Baroque style.

Годенко-Наконечна Е. П.

МЕСТО ТРИПОЛЬСКОЙ АНТРОПОМОРФНОЙ СКУЛЬПТУРЫ В РАЗВИТИИ ИСКУССТВА ДРЕВНЕКАМЕННОГО ВЕКА

Днепропетровский государственный университет внутренних дел

(Поступила в редакцию 13.03.2015)

В поисках истоков традиций скульптуры медно-каменного века констатируем в нём факт памяти образа «палеолитической Венеры», который после интервала эпохи мезолита оживает в керамическом неолите. Терракотовая пластика достигает своего расцвета в нео-, энеолитическое время, в Европе –

в культурах Балкан и Северного Причерноморья, в частности, Триполья-Кукутень. Территория Украины была насыщенна палеолитическими стоянками по сравнению с беднейшим палеолитическим материалом на Балканах, замечательные примеры женских скульптурных изображений этого периода даёт Мезинская стоянка на Черниговщине. Нельзя сказать, что линия развития антропоморфной пластики от её зарождения в эпоху верхнего палеолита тянется беспрерывно до эпохи меди. В мезолите происходит упадок искусства скульптуры. Тем не менее, существует идея преемственности в искусстве (например, в скульптуре и, в целом, в семантике женских образов) охотничьего и земледельческого социумов. На этом настаивали некоторые учёные, в частности Д. Мелларт, М. Гимбутас, З. А. Абрамова. Другие исследователи скептически относятся к таким параллелям палеолитического и неолитического искусства [11, с. 17]. В таком случае возникает вопрос: как объяснить повторы палеолитических канонов в изображении женщин в эпоху раннего земледелия? Невозможно перечеркнуть «открытия» и опыт эпохи палеолита и не замечать факты возрождения женского образа (с учётом традиций палеолитического искусства) в неолитическую эпоху, которая, подчеркнём, завершала развитие искусства каменного века.

Женский образ в эпоху мезолита не исчез, он лишь переместился в другие виды искусства (в частности, в монументальную живопись), приобрёл другой смысл, первоначальная его значимость была приглушена и возродилась лишь тогда, когда для этого сформировались соответствующие условия. Речь идёт об интересе неолитического населения к теме причины деторождения. Именно в период нового каменного века человечество раскрыло тайну зарождения жизни (другими словами, уяснило причастность к появлению ребёнка именно мужчины, а не тотема [8, с. 223]), что и повлекло за собой всплеск внимания к проблеме полов и к женскому образу в том числе. Он вновь стал основным в скульптуре, однако появились и новые «персонажи»: мужской и комбинированный, то есть андрогин (в Триполье они составляли лишь небольшой процент по отношению к женским статуэткам).

Древнейшими антропоморфными фигурками считаются не каменные, а глиняные, большинство которых не сохранились, кроме некоторых из обожжённой глины, например, «Венера» из Дольни-Вестонице (Чехия). Вслед за глиняными появились сделанные из мягких пород камня (песчаник и др.), кости (бивень мамонта). Насчитывается около 60 женских статуэток, найденных на определённых участках территории от франко-кантабрийского региона до Забайкалья (территория Украины входила в это пространство); все они, в основном, одинаковых типов, что подтверждает существование единой культурной зоны и незначительность местных традиций [8, с. 82 – 83]. Версия о том, что фигурки из мягкого материала (глины, мергеля) предназначались для их разрушения, а из твёрдого (камень, кость) – для хранения, поставлена под сомнение самим автором этого тезиса, когда он задался вопросом: почему фигурки из твёрдого материала также разбивались? [11, с. 19]. Отметим, что большинство трипольских статуэток дошла до нас тоже в по-

ломанном виде (что считается следствием сознательных действий древнего человека при проведении обрядов).

На наш взгляд, традиции женских изображений, сформированные в эпоху матриархата, сохранялись длительное время, на протяжении всего древнекаменного периода (вплоть до времени первого металла). Одной из главных особенностей первобытного и традиционного искусства является его консерватизм – устойчивое повторение и варьирование стабильных форм и сюжетов, которые оттачивались веками и отвечали определённым идеологическим представлениям древних людей. Вся история первобытной скульптуры подтверждает это мнение, а трипольская скульптура не порывает с древними традициями. При этом устойчивым остаётся изображение стоящей (или слегка наклонённой) обнажённой женской фигуры (иногда только торса), характерное для всего доцивилизационного периода развития искусства. Это, прежде всего, образ дородной матери-кормилицы, а также некоторые другие композиции: схематичный торс полусидящей женской фигуры, стройная девичья фигура, «женщина-птица» (также перешедшие в эпоху раннего земледелия), стилизованные стержневые статуэтки, так называемые «женщины-клавиформы». Как натуралистические, так и схематические, эти «воплощения антропоморфного образа» несли определённую символику, были во всех случаях «знаковыми скульптурными идеограммами» [10, с. 251]. При сравнении схем и «сюжетов» изображений «эпохи камня» и «эпохи глины» становится ясно, что они были неизменными, каноническими – изменялись лишь их стилистика, типаж, нюансы. Двумя основными типами трипольских фигурок также оставались стоящая и сидящая (при подавляющем большинстве первых).

Новый этап развития скульптуры в эпоху меди не мог возникнуть без проявления на новом витке «генетической» памяти об определённых архаических традициях. Хотя в неолитической буго-днестровской культуре, непосредственной предшественницы Триполья на территории Украины, скульптура практически отсутствует, надо учитывать, что Триполье являлось частью более обширного региона – циркумпонтийской зоны (вокруг Чёрного моря), которая, в свою очередь, входила в культурно-исторический центр («пуп Земли») времён неолитической революции, где синхронно происходили все климатические периоды голоцена, отвечавшие культурно-историческим эпохам. Именно этот «центр» определял основные тенденции культурогенеза новой послеледниковой эпохи в мировом масштабе [8, с. 156]. В него включают территории от Юго-Восточной Европы до Западной Анатолии (которая считается связующим звеном древних земледельцев Азии и Европы) и от Передней до Средней Азии (зоны «полумесяца плодородных земель»). Возрождение искусства скульптуры было связано именно с этим регионом, новым земледельческим периодом развития культуры и новым материалом – керамикой. Можно выстроить определённые параллели между раннеземледельческими культурами Передней Азии (Анатолии, Палестины), Ближнего Востока (Месопотамии, Ирана) и Средней Азии (культура Анау на территории современного Туркменистана), с одной стороны, и культурами

Балкан и Причерноморья (западной части современной территории Украины, Молдовы, Подунавья с Румынией и др.) – с другой.

Архаические черты в скульптуре этого культурно-исторического центра проявились, во-первых, в традиционно бедном репертуаре изображений, ведь основная масса статуэток на всём указанном пространстве по-прежнему женские изображения; во-вторых, в распространении, прежде всего, стоящих фигур (за редким исключением, например, в анатолийском Чатал-Гуюке было много сидящих и мужских фигурок [2, с. 128]); в-третьих, в наличии как традиционных образов пышных «Венер», так и их модификаций схематического характера, в частности, в форме знака с его «повторяемостью по принципу часть вместо целого» [10, с. 245]). Типаж женской фигуры был всегда узнаваемым благодаря сохранению характерного построения фигуры, которое прочитывалось, прежде всего, в профильном силуэте торса (как главной значимой части женской сущности, так как голова, руки и ноги не были весомыми по своему содержанию деталями). И именно этот типаж оживает в трипольской скульптуре на раннем этапе развития, если рассматривать силуэты профильного изображения стоящей (чуть наклонённой, что позволяет назвать её и полусидящей) стеатопигической (с пышной тазобедренной частью торса) женской фигуры, напоминающей палеолитические образцы, в том числе и благодаря «птичьему» силуэту.

Поддерживая тезис непрерывности культурных традиций первобытного времени, считаем, что неслучайно и в палеолите, и в неолите-энеолите сохранялась стабильность профильного силуэта женской фигуры, когда её выпуклая тазобедренная часть располагалась под определённым углом относительно центральной оси (на примере мезинских фигурок этот угол составлял 110-70˚ [12, с. 45]). Это свидетельствует о наличии закономерностей в моделировке статуэток, о единстве композиционной схемы, близких величинах угла наклона (или угла выступа выпуклой части) фигуры. Если сравнить профили женских статуэток палеолита и энеолита, становится ясным, что основная схема-знак, по которой образ чётко «схватывался» как женский, оставалась стабильной, хотя в пределах схемы допускалось несколько вариантов.

Этот характерный силуэт – с подчёркнуто выпукло выступающей нижней частью торса – заявил о себе в Триполье с самого раннего этапа. Кажется, что он исчезает в дальнейшем (начиная со среднего периода, когда трипольские фигурки выпрямляются и становятся стройнее), на самом деле, он продолжает своё существование в латентном состоянии (в соотношении структурных линий вертикали и диагонали). Если сопоставить профили женских изображений всего трипольского времени, то даже в явно выпрямленных фигурках остаются показательно выступающими упругие ягодицы в контрасте с плоским (в профиль) торсом, то есть сохраняется примерно тот же угол соотношения вертикальной оси и диагонали выпуклости ягодиц, который был характерен и для большинства палеолитических статуэток. Итак, в скульптуре всего древнекаменного века (в том числе, энеолита) женский образ прочитывался благодаря его знаковой выразительности, независимо от

того, было ли это «реалистическое» изображение, схематически упрощённая фигура или знак-идеограмма.

Новым типом изображения эпохи неолита стала явно сидящая фигура (как будто на полу), её появление фиксируют в VII тыс. до н. э. в Иерихоне и связывают с переходом к оседлому образу жизни [2, с. 124]. Известны другие дотрипольские образцы сидящих фигурок с территории Передней Азии (в анатолийских Чатал-Гуюке и Хаджиларе). Сопоставление скульптуры древней Анатолии и Триполья представляется логичным ввиду их вхождения в циркумпонтийскую культурную зону. В Чатал-Гуюке каменная и глиняная скульптура приобрела особенные черты реалистичности и разнообразия: это образы женщин (пышнотелой властительницы на троне в окружении двух леопардов или сидящей с немного согнутыми ногами и положенными на колени руками), юношей с леопардами, бородатых мужчин на быках [2, рис. 3, 7]. В Хаджиларе основными типами изображений являются стоящие женские фигуры, сидящие на боку с ребёнком на руках, в позе лёжа (мужские фигуры не обнаружены) [2, с. 128 – 136]. В трипольской скульптуре были распространены также одиночные женские (изредка с младенцем на руках) и мужские фигуры, обнажённые, но без животных и другой атрибутики, а по стилистике более условные и схематические.

Больше сходства находим между пластикой Триполья и Месопотамии додинастического периода, прежде всего некоторых поселений Халафской и Самаррской культур на севере Междуречья (расцвет которых, по мнению Д. Мелларта, связан с упадком Чатал-Гуюка и Хаджилара [1, с. 55]). Время их развития – конец VI – 1-я половина V тыс. до н. э. – соответствует раннему Триполью (этапу А). Пластика этих регионов своей условностью и схематизмом перекликается с трипольской больше, чем с анатолийской. Существует мнение, что эволюция скульптуры древних земледельцев Передней Азии – это путь от натурализма к схематизму [1, с. 54]. Отметим, что именно в халафском искусстве встречаются подобные трипольским стеатопигические фигуры, с росписью красной краской, с головой без проработки лица (кроме нанесения двух углублений вместо глаз) или в форме штыря. А в самаррской культуре существовал иконографический тип сидящей с вытянутыми вперёд ногами фигуры, традиционный и в Триполье. Однако главное сходство – в общем впечатлении от особенностей стилизации формы, в характере абрисов и силуэтов некоторых типов изображений. Сравнение трипольской пластики с южномесопотамской и среднеазиатской (культур Убейд и Анау) обнаруживает сходство только в том, что и в Триполье, начиная со среднего этапа, и в этих регионах доминируют одиночные женские изображения.

Определённые параллели в искусстве указанных регионов позволяют говорить и о влияниях, и о синхронном развитии. Трипольская скульптура изначально приобретает, в целом, неповторимые особенности, а основным типом после господства на раннем этапе сидящей стеатопигической фигуры становится стоячая женская фигура вытянутых пропорций. В археологии укрепилось мнение, что миграционные процессы (соответственно влияния) в

циркумпонтийской зоне шли из Передней Азии в сторону Северного Причерноморья через Балканы. Придерживаясь этой версии, некоторые авторы прослеживают влияние на формирование трипольской скульптуры так называемого «реалистического» стиля. Однако, как отмечали К. Маевский и С. Н. Бибиков, он не стал в Триполье основным, как в балкано-дунайских культурах [3, с. 219 – 222], которые, в свою очередь, развивались под действием анатолийских Чатал-Гуюка и Хаджилара [9, с. 15]. На формирование трипольской культуры влияло и местное неолитическое население: о встрече местной и пришлой культур говорил С. Н. Бибиков, когда прослеживал некоторые схожие элементы в трипольской пластике и других раннеземледельческих культурах Балкан и Передней Азии (формы плечевых выступов-рук, нижних конечностей, головы) [3, с. 222 – 228].

Не раз отмечалась неожиданность и зрелость искусства трипольской скульптуры. По выражению К. Маевского, этот стиль «местный и самородный»: Триполье не знает ярко выраженного «натуралистического стиля, присущего, например, Фессалии или Кикладам», который «двигался» со стороны Балкан, наслаивался на местный «схематический стиль», что и породило новый особый «натуралистически-схематизированный стиль» [3, с. 220]. Считаем, что в предложенном для характеристики трипольской скульптуры термине неправомерно поставлен на первый план «натурализм». Такой же термин – «натуралистически-схематизированная скульптура» – использует исследователь Т. Г. Мовша [7, с. 17]; Н. Е. Макаренко говорил о «реалистически-схематической манере», В. И. Маркевич – об «условно-реалистических» фигурках [6, с. 152]. Н. В. Бурдо для скульптуры Триполья использует термин «условно-схематический стиль» [4, с. 43], С. Н. Бибиков – «схематически-натуралистический» [3, с. 337]. На наш взгляд, главными особенностями трипольской скульптуры являются её фигуративность и условность, что позволяет использовать термин «условно-фигуративная скульптура». Кроме этой основной стилистической группы выделяют, как правило, ещё две малочисленные. Первую назовём «условно-реалистическая скульптура» (у других авторов – «реалистическая», «натуралистическая», «антропоморфная пластика с реалистическими деталями» [5, с. 124]), вторую – «схематическая» («схематизированная», «примитивно-схематичная»). Как видим, у разных авторов складывается общее мнение о границах стилизации трипольской скульптуры: от правдоподобного человеческого изображения (или с отдельными реалистичными чертами) до вполне схематического, знакового.

Обобщая вышеизложенное о месте трипольской антропоморфной скульптуры в искусстве каменного века, отметим, что основные типы женского изображения формируются в палеолите и что скульптура ранних земледельцев (от Ближнего Востока до Юго-Восточной Европы, в том числе Триполья) не порывает с древними изобразительными традициями, внося лишь определённые новшества в общую линию становления искусства доцивилизационного времени. Трипольская пластика входит в общее русло развития передового в то время региона (от Средиземноморья до Средней Азии), в искусстве которого считываем принадлежность скульптуры к одной стадии

осмысления образов. Скульптура Триполья, с одной стороны, перекликается отдельными своими чертами с памятниками других регионов расселения ранних земледельцев, а с другой – представляет стилистически оригинальное и неповторимое явление в среде нео-, энеолитических культур. Для неё характерны условно, временами фантастически трактованные фигуры (с такими деталями, как, например, диск вместо головы, круглые сквозные отверстия вместо глаз, отростки вместо рук). Эти черты наблюдаем в условно-фигуративном виде. Два других вида трипольской пластики (менее распространённые) – схематическая и условно-реалистическая скульптура. В схематических изображениях фигура превращается в знак, намёк. В условно-реалистических наблюдаем или наличие реалистической трактовки отдельных частей (в частности, головы либо только лица), или близкую к реалистической трактовку фигуры. Также выделяем портретный жанр, так как целый ряд изображений имеет чрезвычайно индивидуализированный характер – уникальное явление в скульптуре меднокаменного века. Первые два вида (условно-фигуративный и схематический) составляют произведения «идеализирующего» характера, последний (условно-реалистический) – «натурализирующего». В целом, трипольская скульптура, наряду с другими образцами энеолитического времени, участвовала в процессах завершения традиций искусства первобытного общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова, Е. В. Антропоморфная скульптура древних земледельцев Передней и Средней Азии / Е. В. Антонова. – М. : Наука,1977. – 160 с.
2. Антонова, Е. В. Обряды и верования первобытных земледельцев Востока / Е. В. Антонова. – М. : Наука, 1990. – 286 с.
3. Бибиков, С. Н. Раннетрипольское поселение Лука-Врублевецкая на Днестре / С. Н. Бибиков. – М.-Л. : Изд-во АН СССР, 1953. – 460 с.
4. Бурдо, Н. Б. Декоративно-ужиткове мистецтво трипільської культури / Н. Б. Бурдо // Артклас (часопис-посібник). – Львів, 2012. – С. 16 – 83.
5. Бурдо, Н. Б. Реалистическая пластика Триполья-Кукутень: систематизация, типология, интерпретация / Н. Б. Бурдо // Stratum plus. – 2010. – № 2. – С. 124 – 167.
6. Маркевич, В. И. Позднетрипольские племена Северной Молдавии / В. И. Маркевич. – Кишинёв : Штиинца, 1981. – 194 с.
7. Мовша, Т. Г. Об антропоморфной пластике трипольской культуры / Т. Г. Мовша // Советская археология. – 1969. – № 2. – С. 15 – 34.
8. Ніколова, Н. І. Культурологія: культурогенез / Н. І. Ніколова, М. О. Чмихов. – Київ : Скіф, 2012. – 438 с.
9. Погожева, А. П. Антропоморфная пластика Триполья / А. П. Погожева. – Новосибирск : Наука, 1983. – 145 с.
10. Столяр, А. Д. Происхождение изобразительного искусства / А. Д. Столяр. – М. : Искусство, 1985. – 298 с.
11. Чубур, А. А. «Венеры палеолита» и древнейшие религиозные верования в Подесенье: культ богини-матери или поклонение духам очага? / А. А. Чубур // Русский сборник. – Брянск : Курсив, 2013. – Вып. 7. – С. 13 – 21.
12. Яковлева, Л. А. Позднепалеолитические схематические статуэтки женщин территории Поднепровья / Л. А. Яковлева // Первобытная археология : сб. науч. трудов. – Киев, 1989. – С. 42 – 54.

РЕЗЮМЕ

В статье идёт речь о традициях, сложившихся в искусстве скульптуры древнекаменной эпохи, в частности, на её завершающем энеолитическом этапе, к которому принадлежит и культура Триполья. Рассматривается идея преемственности в скульптуре охотничьего и земледельческого социумов. Скульптура Триполья, как и других раннеземледельческих регионов, является завершающим этапом искусства доцивилизационного времени. С одной стороны, она не порывает с архаическими канонами изображения женщин эпохи матриархата, с другой – знаменует иную стадию развития, достигает видового и стилистического своеобразия, развивается в границах от правдоподобного антропоморфного изображения до схематического, условного. Условно-фигуративная скульптура составляет основной её массив, менее распространёнными являются схематическая и условно-реалистическая скульптура.

SUMMARY

The article is devoted to the traditions which were composed in the art of Stone Age sculpture and, in particular, on its final Neolithic stage. As it is well-known Tripolye Culture appertain to this one too. The idea of continuity in sculpture hunting and agricultural societies is regarded. Sculpture of Tripolye and other early farming regions is the final stage of pre-civilization time's art. On the one hand, it does not break off with archaic canons of women's depiction in the era of matriarchy. On the other hand, it marks a different stage of development and reaches a specific and stylistic originality, develops in the range from credible anthropomorphic image to the schematic, conditional. Conventionally figurative sculpture is the main array; schematic and quasi-realistic sculpture was less common.

Ивановская Д. А.

СТАНОВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ШКОЛЫ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ (1990-е – 2015 ГГ.)

Белорусский национальный технический университет

(Поступила в редакцию 10.03.2015)

Произведения монументальной живописи в православных храмах занимают особое место с точки зрения одухотворения пространства. Через «созерцание видимого Слова» [1] они призваны настроить человека на мысли о вечности, молитвенное обращение к Богу.

В Беларуси храмы, украшенные такими произведениями, появляются с XI в. (Софийский собор в Полоцке). В советский период, во время борьбы государства с религией, деятельность по оформлению культовой архитектуры прекратилась. С изменением политической ситуации в Беларуси после 1990-х годов и до настоящего времени (2015) храмы начинают достаточно активно восстанавливаться.

О произведениях монументальной живописи в православных церквях писали различные авторы. Работы, посвящённые современным произведениям, опубликованы в периодических изданиях. Искусство рубежа XX – XXI вв. исследовали И. Бусева-Давыдова, Н. Кутейникова. К теме синтеза обращался игумен Александр (А. Фёдоров) и другие. Вопросы богословия, церковной живописи рассматривали преподобный Иоанн Дамаскин, святой Григорий Палама, П. Флоренский, Л. Успенский, В. Лооский, В. Бычков, Н. Барская, И. Языкова. Символику в храме изучали Е. Шевцова, Л. Ширшова, К. Бобков,

А. Овчинников. Белорусской православной архитектуре, иконе посвящены работы Т. Габрусь, А. Кулагина, Н. Высоцкой, Г. Лаврецкого и других.

Несмотря на эти и ряд других публикаций, пока не были исследованы особенности профессионального развития белорусских церковных монументалистов. Полагаем, что анализ профессиональной компетентности авторов, работающих в культовой архитектуре, может помочь закрепить достигнутые завоевания и предотвратить появление возможных ошибок.

Современным произведениям монументальной живописи предшествовала возникшая в 1990-е годы духовная потребность общества в них. Этому способствовала и сложная политическая, экономическая ситуации: распад Советского Союза, крах коммунистической идеологии. Люди пытались опереться на вечные ценности в изменчивом мире. Поиск опоры в православной вере, Боге стимулировал восстановление храмов, которые традиционно оформлялись произведениями монументальной живописи, росписью, мозаикой и витражом.

В монументальной живописи в Беларуси начал работать ряд художников: В. Довнар, С. Бышнев, отец Сергий (Нежборт) и другие.

Первые вопросы, возникшие перед этими и другими авторами, связаны с иконописной грамотой, знанием и овладением соответствующими технологиями. Важной стала и проблема приведения в соответствие внутреннего, духовного состояния художника, создающего произведение для церкви.

Авторы, приступившие к работе в данной области, имели, как правило, светское образование, включающее изучение классического рисунка (знание анатомии, перспективы и т. д.). В основном, они получили сначала среднее специальное (часто в Минском государственном художественном колледже им. А. К. Глебова и Минской государственной гимназии-колледже искусств), а затем высшее (в Белорусской государственной академии искусств) образование. Многие из художников учились на кафедре монументально-декоративного искусства: А. Дайнеко, Д. Кунцевич, отец Сергий (Нежборт), С. Трусковский, М. Лавшук, А. Рыбин, Д. Черновец, А. Ясюкайць, Р. Аксёнов и другие.

Обучаясь в академии либо закончив её некоторые авторы пришли к вере и стали осваивать художественный язык иконописи. Но в их работах часто преобладали навыки классического рисунка. Художники учились у иконописцев, которые начали работать ранее и имели какой-то опыт. Например, отцу Сергию (Нежборту) и Д. Кунцевичу (ныне руководители иконописной и мозаичной мастерских Свято-Елисаветинского монастыря) помогал советом иконописец протоиерей Игорь Латушко. Эти художники также ездили в Россию получать наставления от архимандрита Зинона (Теодора) [3], А. Солдатова, мозаичника А. Карнаухова [4] и других. Белорусские художники учились и в монастырях России. Например, во Введенской Оптиной пустыни, Свято-Введенском ставропигиальном мужском монастыре у стенописцев иеромонаха Иллариона, инока Алипия, монахини Марии.

В начале рассматриваемого периода художникам было доступно лишь относительно небольшое количество образцов произведений в книгах. Изображения, на которые ориентировались авторы, достаточно легко можно было узнать в заново оформленных церквях. Особенно ясно они читались в стили-

стике ликов. Например, иконописцы часто обращались к образу Спасителя из собора Святой Софии в Константинополе, отдельным сюжетам фресок Дионисия.

В начале возрождения монументальной церковной живописи современной Беларуси можно видеть отсутствие профессиональной свободы у местных авторов. Прослеживалось сильное влияние традиции XV – XVI вв., прежде всего русской, византийской и греческой школ. Об этом времени в России, схожим с тенденциями современной белорусской культуры, точно пишет Л. Ширшова: «Этот период можно назвать временем переосмысления традиций церковного искусства прошлых эпох».

Для создания росписи требовался навык хорошего рисунка, знание языка иконописи. В работе над мозаичным произведением достаточно было одного человека в коллективе для работы над эскизами. Большая часть художников такой творческой группы занималась выкладыванием смальты и необходимости в хорошем рисунке, глубоких знаниях иконописи не требовалось. Качественная работа с данным материалом требовала других специфических умений. Художники длительное время учились, анализируя работы древних мастеров, так как профессиональных методических работ, ориентированных на практиков-мозаичистов, не было.

Витражи в православных храмах, как правило, создавались орнаментальные. Авторам, работающим в этой технике, не требовалось особых иконописных навыков и знаний, а также хорошего рисунка. Об этом свидетельствует и тот факт, что для оформления церкви обращались к светским витражистам.

Кроме умения рисовать в церковной стилистике, современным художникам предстояло найти новые и возродить старые материалы и технологии. Стенописцы использовали известковый левкас с добавлением яиц, бычьей желчи, льна и натуральные пигменты (в нашем климате раствор пригоден только для интерьера). В экстерьере, а часто и в интерьере применялись современные силикатные краски, более дешёвые и удобные в работе. В мозаике использовалась древняя технология известкового раствора (только в интерьере) и новые материалы, например, плиточный клей «Kerabond». Белорусские художники употребляли покупную разноцветную смальту и освоили технологию изготовления золотой. Из-за дороговизны смальты, сложности её приобретения (в России и Италии), трудоёмкости работы (резки, колки), а также для обогащения палитры художники иногда дополняли её другими материалами или заменяли мрамором, появившимся стеклом с разнообразными фактурами. Примером может служить мозаика в купели храма Царственных мучеников, мастерские Свято-Елисаветинского монастыря, 2010 г. (рисунок 1). Художники стали использовать мелкомодульную плитку. Так поступили в Минске в 2011 г. А. Суша, В. Чайка, С. Бышнев, Ф. Драгун при оформлении часовни в честь иконы «Знамение Пресвятой Богородицы» в Мемориальном комплексе по увековечиванию жертв памяти Первой мировой войны (рисунок 2).

Рисунок 1.

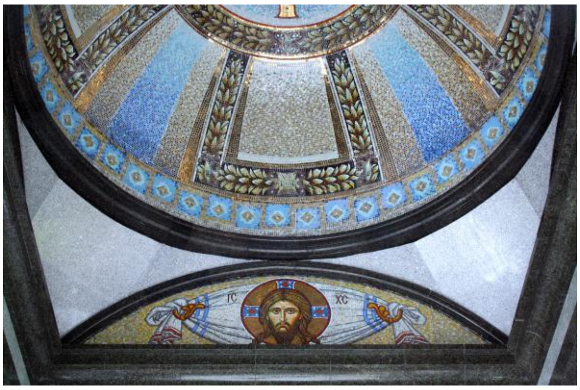


Рисунок 2.

С известковым раствором, как правило, работала группа специалистов-левкасчиков. Здесь нужно выделить левкасную мастерскую Свято-Елисаветинского монастыря (С. Кудлач, А. Раула, С. Суша, В. Жаров), где исследовали теоретический материал, экспериментировали, а также ездили перенимать опыт во Введенскую Оптину пустынь в Свято-Введенском ставропигиальном мужском монастыре.

Значительно обогатилась в это время и техника витража. Появилась технология Тиффани, широко стал использоваться фьюзинг (спекание стекла) текстурами. Эти технологии широко использовалось на светских объектах, поэтому витражисты могли без освоения принципиально новых технологий работать и в культовой архитектуре.

Но важнейшим профессиональным качеством, с точки зрения православного художника, является внутренний мир автора, который отображается впроизведении. В работе с иконой особенно важна духовная зрелость. Но поскольку художники только начинали включаться в жизнь церкви, мало у кого из них сформировались духовные качества, необходимые для хорошей иконописи.

К 2015 г. произошли существенные изменения в механизмах выполнения монументальных произведений. Постепенно появлялась все большая востребованность и институциональная стабильность в церковном искусстве. Например, в Свято-Елисаветинский монастырь можно официально трудоустроиться, распределиться на работу после академии, университета. В этом монастыре работало большинство православных художников, в первую очередь настоятель отец Андрей (Лемешонок). Благодаря ему многие авторы пришли к вере, с его благословения создавались новые работы. Государство становится заказчиком ряда объектов (например, Духовно-образовательный центр Белорусской Православной церкви). Открыты учебные заведения для иконописцев, монументалистов, где прошли обучение белорусские художники. Ряд таких учреждений появился и в России. В 1980 – 2010-е годы на базе институтов имени В. И. Сурикова (Москва) и И. Е. Репина (Санкт-Петербург) возникли мастерские монументальной церковной живописи в Свято-Тихоновском богословском университете и монументальной живописи в Иоанно-Богословском православном институте (оба – Москва). В некоторых из них прошли подготовку белорусские художники, например, А. Жаров. В Беларуси открылась иконописная школа в Свято-Елисаветинкском монастыре, а также в Слонимском духовном училище.

За эти десятилетия происходил обмен опытом с зарубежными специалистами. Белорусские монументалисты работали в российских бригадах: Р. Аксёнов, А. Ясюкайць, Е. Крот, Р. Алексеенко, С. Шабуневич, А. Саликов и другие. Белорусские коллективы выезжали за рубеж, и к ним могли присоединяться местные художники. Например, при работе мозаичной мастерской Свято-Елисаветинского монастыря на Украине, в городе Тернополе, присоединилась бригада из Молдавии. Зарубежные авторы из России, Украины приезжали в Беларусь для обучения мозаичной технике. Так, уже несколько лет в Свято-Елисаветинском монастыре работает художник из России Зуфар Мухамадеев.

Некоторые художники пошли учиться в духовную семинарию, что помогло им лучше узнать богословский аспект церковного искусства, а также дало возможность расти духовно (отец Сергий (Нежборт), Д. Кунцевич).

К факторам, повлиявшим на развитие монументальной живописи,_можно отнести и возникновение новых информационных технологий. Появилась возможность быстро находить, сохранять фотографии образцов мирового искусства, обмениваться ими. Например, даже работая в храме на высоте можно, имея планшет, искать в интернете нужное изображение, используя современные информационные технологии (например, программу Skype) советоваться с коллегами, показывать им свою работу.

Знакомство с образцами дополняет и то, что большое количество художников за прошедшие десятилетия посетило памятники мирового искусства в Турции (Константинополь), Греции, Италии и других странах. Несмотря на то, что авторы могли долго изучать, копировать образы из книг, увиденные «вживую» произведения впоследствии значительно влияли на выполняемые работы. Так, достаточно резкий перелом произошёл в произведениях художников после посещения ими мозаичной мастерской Свято-Елисаветинского монастыря Софии Константинопольской, Хоры (Кахрие Джами). С кладки крупным модулем и ориентации на образцы более раннего временного периода (мозаика в Свято-Успенской Почаевской лавре, Украина, 2012 г.) (рисунок 3) мастера начали использовать мелкий модуль. Работы стали более сложными, с тонкими нюансами (мозаика в монастыре в честь иконы Божьей Матери «Отрада и Утешение», село Большая Ольшанка, Украина 2013 г.) (рисунок 4).

Рисунок 3.

Рисунок 4.

Названные факторы привели как к положительным, так и некоторым отрицательным последствиям в развитии церковного искусства в современной Беларуси.

Негативной стороной стало появление в этой области авторов, мотивированных не служением Богу, а стабильным заработком. Это отличало ситуацию от периода 1990-х годов, когда многие художники работали в тяжёлых условиях, часто «за идею», дёшево, иногда бесплатно в качестве бескорыстного служения Богу и заботы о страдающих людях. Например, ухаживали за больными в Республиканском научно-практическом центре психического здоровья (отец Сергий (Нежборт), Л. Нежборт, Д. Кунцевич, матушка Марфа (Матвеева) и др.).

К 2015 г. появились бригады, часть из которых имела костяк с постоянным составом, а часть формировалась с появлением заказа. Сюда можно включить и российские бригады, в которых часто были задействованы белорусские художники. Иногда работы выполнялись быстро, но с сомнительным качеством. Такую ситуацию могли провоцировать и заказчики, которые хотели дешёвой работы, не обладали специфическими знаниями. Требование сделать произведение в краткие сроки (к празднику, приезду высокопоставленного гостя) стало одной из основных причиной появления работ невысокого качества.

Иногда коллективы вели большое количество заказов одновременно, что тоже иногда негативно отражалось на качестве.

Со временем в церковную монументальную живопись пришли работать и способные к рисованию верующие люди. Кто-то из них закончил иконописную школу, обучался в группе, мастерской или у одного иконописца. Некоторые из таких художников слабо владели рисунком, делали неоправданные анатомические искажения, не всегда обладали хорошим вкусом.

Что касается государственных заказов в данной области, то их, как правило, выполняли светские монументалисты. Здесь часто художники неглубоко знали специфику церковного искусства, так как не специализировались в нём. Они не являлись членами Православной церкви и не знали её жизни. Их работы иногда были похожи на копии, часто даже не с лучших образцов, присутствовала и сомнительная авторская стилизация. Такие работы могли напоминать произведения советского периода с некоторой условностью, отсутствием тонкости, проработанности мелких деталей (особенно в технике мозаики).

Новые возможности распечатывать и копировать иногда негативно влияли на качество работы. Например, когда авторы, используя программу «Adobe Photoshop», вставляли в архитектуру готовый образец, который не был гармонично связан с уникальной архитектурной средой.

В целом, несмотря на перечисленные недостатки, за прошедшие десятилетия накопился опыт и заметен рост профессионализма белорусских авторов. Почти ушла подражательность, художники могут достаточно свободно рисовать, располагать композиции в храмовом пространстве.

Качественными образцами, из которых ушла робость, свойственная предыдущим годам, являются росписи мастерской «Ikonique» нижнего храма церкви Святой Праведной Софии Слуцкой, освящённом в честь иконы Божьей Матери «Спорительница хлебов», 2014 г. (рисунок 5); работы белорусских

авторов А. Дайнеко, А. Дмитриева, Р. Аксёнова, С. Ясюкайць в храме Архангела Михаила (Севастополь, 2014 г.) (рисунок 6); росписи храма во имя благоверного князя Александра Невского Ново-Тихвинского монастыря (г. Екатеринбург, мастерские Свято-Елисаветинского монастыря, 2013 г.) (рисунок 7).

Рисунок 5.

Рисунок 6.

Рисунок 7.

Художники стали творчески подходить к комплексному использованию техник и технологии монументальной живописи: работы, выполненные в мастерской Свято-Елисаветинского монастыря для часовни-усыпальницы на подворье Свято-Духова монастыря (г. Тимошевск, Краснодарский край, 2014 г.) (рисунок 8, 9). Здесь присутствует мозаика, витраж, оформление стен керамическими вставками и камнем.

Динамичное развитие характерно для витражной мастерской Свято-Елисаветинского монастыря. Здесь вёлся постоянный поиск интересных решений, осваивались всё более сложные технологии (например, работы, выполненные для Духовно-образовательного центра Белорусской Православной церкви, 2012 г.) (рисунок 10).

Рисунок 8.

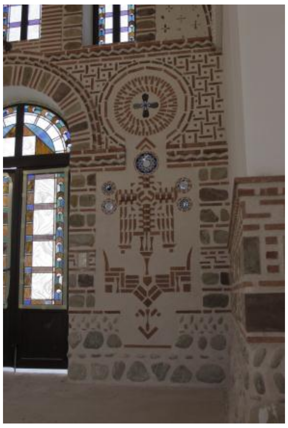


Рисунок 9.

Рисунок 10.

Некотокрые художники за несколько десятилетий пребывания в Церкви приобрели духовный опыт, перешли из состояния неофитов в члены Православной церкви. Часть из них приняла сан священника, например, отец Сергий (Нежборт), другие подвизаются как монахи (матушка Марфа (Матвеева), Свято-Елисаветинский монастырь).

Таким образом, к 2015 г. в целом наблюдается профессиональный рост белорусских художников работающих в церковной живописи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ramseyer, J. P. La Parole et L Image / J. P. Ramseyer. – Neuchatel, 1963.
2. Интервью Д. Ивановской с художником А. Дайнеко. – 22.12.2014.
3. Интервью с о. Сергием (Нежбортом) «Икона — окно в царствие небесное» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.obitel-minsk.by/obitel-minsk_oid205476.html.
4. Интервью с Д. Кунцевичем [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.pravoslavie.ru/jurnal/print75594.htm.
5. Интервью Д. Ивановской с художником В. Довнаром. – 10.01.2015.

РЕЗЮМЕ

В статье прослеживается процесс профессионального становления современной школы белорусских монументалистов, специализирующихся на оформлении православных храмов.

SUMMARY

The publication traces the professional development of modern Belarusian artists making murals, mosaics and stained glass for the Orthodox churches.

Карпянкова М. Л.

РЫТМІЧНАЯ ГАРМОНІЯ Ў АРХІТЭКТУРЫ БЕЛАРУСІ 1945 – 1950-х ГАДОЎ

Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў

(Паступіў у рэдакцыю 19.02.2015)

Рытм у архітэктуры – адзін з важных сродкаў кампазіцыі, пры дапамозе якога дасягаецца суразмернасць, гарманічнасць і неабходная эмацыянальная выразнасць твораў.

Архітэктурная кампазіцыя як важны фактар мастацкай выразнасці актыўна вывучаецца даследчыкамі архітэктуры. Прынцыпова важнымі можна лічыць працы Р. Арнхейма, Ю. Кішыка, Н. Сапрыкінай, Ф. Д. К. Чыня. Вузкай тэматыцы (менавіта рытму ў архітэктуры) прысвечана работа Д. Меладзінскага «Ритм в архитектурной композиции», дзе тэарэтычнае асэнсаванне спалучаецца з практычнымі аспектамі [1].

Рытм – гэта тая пластычнай схема, якая найбольш ярка адбіваецца і застаецца ў нашай падсвядомасці. Рытмы валодаюць вялікімі магчымасцямі ўздзеяння на гледача, і іх уплыў залежыць не толькі ад фармальнай сітуацыі, але і ад кантэксту месца і часу, ад семантычнага напаўнення архітэктурных вобразаў. Кожная культура, эпоха маюць свае рытмічныя схемы, спецыфіка якіх звязана з сімваламі канкрэтнай культурнай сітуацыі, што адсылае нас да прынцыпу адзінства ідэі і формы. Архітэктура, што выяўляе пачуцці і эмоцыі, мае патрэбу ў рытме, які можа не толькі дысцыплінаваць, але і структурыраваць і нават рэгламентаваць.

Гэтыя якасці рытму былі асэнсаваны і прафесійна выкарыстаны архітэктарамі, што працавалі ў Беларусі над аднаўленнем разбураных гарадоў у пасляваенны час. Многія ідэалагічныя задачы ў пасляваеннай архітэктуры вырашаліся менавіта дзякуючы ўжыванню разнастайных

рытмічных утварэнняў і схем. Устаноўка на «веру ў светлую будучыню» і пафас перамогі выявіліся ў манументальным святочна-бадзёрым знешнім абліччы архітэктурных аб'ектаў, створаны дзякуючы вялікай колькасці акцэнтуючых элементаў, кантраснаму чаргаванню інтэрвалаў паміж імі, метрычнаму кроку шматлікіх калон і арачных праёмаў.

Рытмічная арганізацыя асобнага будынка, звязаная з рытмічнай структурай вуліцы ці плошчы, дае магчымасць стварыць цэласную прасторавую архітэктурную кампазіцыю. Арыентацыя на ансамблевасць, характэрная для беларускай архітэктуры 1945 – 1950-х гадоў, якраз і была звязана з падобнымі прынцыпамі – рытмічнай арганізацыі прасторы, плыні-вуліцы, а не толькі асобнага архітэктурнага твора. Адзін са спосабаў рытмізацыі прасторавай плыні – гэта ўжыванне прынцыпаў кадэнцыі – умоўных знакаў пунктуацыі (чаргаванне вокнаў, калон). Прасторавая кампазіцыя патрабуе перамяшчэння, паслядоўнага разгляду ў часе, таксама як і архітэктурныя рытмы, якія маюць развіццё ў часе і становяцца больш зразумелымі пры паступовым разглядзе. Імгненнае (арыентацыя на франтальную кропку гледжання) і паступовае (улік запланаваных шляхоў перамяшчэння «гледача») успрыманне элементаў архітэктурнай кампазіцыі змешваецца, утвараючы асаблівае багацце форм, прыналежнае жыццю і нават натуральнай прыродзе. Падобнае багацце рытмічных гармоній можна сустрэць пры аналізе кампазіцыйных асаблівасцей праспекта Незалежнасці ў Мінску.

У пасляваенным горадабудаўніцтве Беларусі працяглыя вуліцы і праспекты пры дапамозе кампазіцыйных паўз былі разбіты на пэўныя адрэзкі, прадугледжваліся пункты «прыпынку» для франтальнага «азнаямлення» з архітэктурнымі аб'ектамі. Скрыжаванні вуліц часта адзначаліся вертыкальнай дамінантай, што давала магчымасць фарміраваць буйны рытмічны крок памерам у квартал. У якасці такіх акцэнтаў у гарадскім сілуэце выкарыстоўваліся своеасаблівыя надбудовы або вежападобныя будынкі. Надбудовы звычайна ўздымаліся не вышэй чым на адзін паверх, але сустракаліся і выключэнні. Завяршэнне вежаў было рознай формы: парапет з балясінамі (дом па пр. Незалежнасці, 18 у Мінску), шатровы дах (у будынках на пл. Перамогі ў Мінску), шмат'ярусная канструкцыя са шпілем (будынак чыгуначнага вакзала ў Брэсце), ступеньчатыя шышачкі з навершшам (вул. Кашавога, 20 у Мінску), «абеліскі» і іншае.

Акрамя вежападобных надбудоў, вертыкальныя дамінанты ствараліся ў выніку запланаванага павышэння паверхавасці аднаго з аб'ёмаў будынка. Яскравы прыклад – два сіметрычныя дамы па вул. Кірава, 1 і 2, так званая «ўязная брама» ў Мінск, калі вуглавая частка будынка, што выходзіць да вуліцы, была ўзвышана ад пяці паверхаў да адзінаццаці. Трохпрыступкавыя вежы на Прывакзальнай плошчы з'яўляюцца адным з найвыразнейшых аб'ектаў мінскай архітэктуры пасляваеннага часу, іх сілуэт добра бачны з некалькіх пунктаў гарадскога ландшафту, ствараючы выразную горадабудаўнічую кампазіцыю

Асобнымі рытмічнымі адзінкамі з’яўляюцца і самі будынкі. Кожны архітэктурны твор прадугледжвае ўжыванне розных катэгорый рытмаў. Разглядаючы кампазіцыйную пабудову кожнага асобнага архітэктурнага аб’екта, можна вылучыць гарызантальны (зададзены вокнамі, радамі арак, цягамі) і вертыкальны (створаны пры дапамозе калон, пілястраў, эркераў, балконаў, выступаў, рызалітаў) рытм, сустракаюцца і больш развітыя прасторавыя рытмічныя адносіны, спалучэнне простых і складаных метрычных радоў (трохвугольныя кампазіцыі на некалькіх паверхаў, перакрыжаванні рытмаў). Калі аналізаваць архітэктуру ў класіцыстычнай стылістыцы, то ў ёй з кола разнастайных варыянтаў рытмічных утварэнняў найбольш часта ўжываецца метрычны рад, асаблівасцю якога з’яўляецца паўтарэнне аднолькавых элементаў і інтэрвалаў паміж імі. Менавіта такі метрычны парадак у беларускім варыянце «сталінскага ампіру» можна назіраць у шматкалонных порціках або каланадах-уваходах у грамадскія будынкі, дзе шырыня калон роўная інтэркалюмніям.

Калі мы кажам пра рытм, то заўсёды звяртаемся да паўтарэння падобных элементаў, якія захоўваюць паміж сабой тыя ці іншыя сувязі. Менавіта вокны сталі адным з найбольш выразных элементаў рытмічнай арганізацыі фасадаў у пасляваеннай беларускай архітэктуры. У кампазіцыі некаторых грамадскіх аб’ектаў і, асабліва часта, у жылых дамах ужыты складаны нелінейны рытм, які ахоплівае не адзін паверх, а ўвесь фасад. Вокны могуць быць скампанаваны так, што арганізоўваецца трохвугольнік, вуглы якога акцэнтаваны аконнымі праёмамі выразнай формы з архітэктурна-дэкаратыўнай пластыкай або балкончыкамі. У некаторых будынках рытмічная кампазіцыя зададзена выключна дэкорам вокнаў. Разгледзім як прыклад жылы дом у Мінску па праспекце Незалежнасці, 44. Вокнам трэцяга паверха надаюць масіўны характар сандрыкі з дэкаратыўнымі калонкамі, паміж аконнымі праёмамі размешчаны рэльефныя кампазіцыі: вазоны з вітымі галінкамі раслін, якія задаюць рух уверх, праз «чыстыя» аконныя праёмы чацвёртага паверха да фінальнага пятага. Тут рытм зноў згушчаецца: адасобленыя гладкім пояском-цягай вокны пятага паверха становяцца больш «цяжкімі», яны ўстаўлены ў шырокія «рамы»-ліштвы, і, як завяршальныя акцэнты, гучаць выявы ваз з накрыўкай. Такім чынам, у гэтым архітэктурным творы ўжыты прынцып мадуляцыі: руху ад аднаго тону (архітэктурнага элемента) да іншага, ад масіўнага да больш лёгкага.

У доўгім будынку па праспекце Незалежнасці, 19 (арх. М. Паруснікаў, 1948 – 1952 гг.) у Мінску на ўзроўні пятага паверха адбываецца чаргаванне прамавугольных і арачных аконных праёмаў. Адначасова паўкружжы вокнаў кампазіцыйна падтрыманы вялікімі аркамі, прарэзанымі праз тоўшчу будынка. Такім чынам, ствараецца актыўны рытм на некалькіх узроўнях.

Значную ролю ў арганізацыі рытму фасадаў маюць эркеры, якія сталі адной з вызначальных прыкмет архітэктуры Беларусі 1945 – 1950-х гадоў. Зашклёныя выступы могуць абмяжоўвацца паверхамі (першым ці верхнім), як па праспекце Незалежнасці, 16 у Мінску (арх. Г. Баданаў, 1948 – 1953 гг.), або выбудоўвацца ў стромкія вертыкальныя рытмічныя рады на ўсю

вышыню фасада. У гэтым выпадку фасад будынка быццам «гафрыруецца», плоскасць разбураецца і адбываецца больш актыўнае засваенне прасторы (гэты прыклад дае магчымасць казаць пра інтэнсіўнасць як адзін са сродкаў рытмічнай арганізацыі). Ужывалася пераважна трапецападобная форма эркераў. Характэрныя прыклады рытмізавання паверхняў пры дапамозе эркераў назіраюцца ў жылых дамах па праспекце Незалежнасці, 14, 18; па вуліцах Ульянаўскай, 32, Кісялёва, 12 у Мінску, Першамайскай, 12 у Магілёве.

У арганізацыі ансамбля дапамагае прынцып падабенства і кантрастаў. Сярод выразных сродкаў рытмізацыі кампазіцыі ў архітэктуры Беларусі 1945 – 1950-х гадоў звяртае ўвагу кантраснае спалучэнне прамых і хвалепадобных ліній. Менавіта такую структуру мае кампазіцыя архівольтаў. Такі прыём выразна прасочваецца ў дэкоры ніжніх паверхаў, напрыклад, у сталічных будынках па вуліцы Леніна, 2, 3, 4, 5, 6, 8.

Менавіта рытмічныя суадносіны з’яўляюцца галоўнымі сродкамі выразнасці пры стварэнні вобраза кругавых трыбун і аркі-ўвахода стадыёна «Дынама» ў Мінску. У кампазіцыі трыбун вылучаецца некалькі рытмічных радоў. Самы актыўны – высокія скразныя аркі, упрыгожаныя архівольтамі, паміж імі прарэзаны аркі ўдвая меншыя і вужэйшыя, якія надаюць рытмічную разнастайнасць і аблягчаюць ніз пабудовы. Уверсе размешчаны адасоблены гарызантальнай цягай трэці рытмічны радок – невысокія аркі. У глыбіні першага «слоя» арак чытаецца другі – унутраны, зацямнёны і таму не такі актыўны, у другім «слоі» таксама рытмічна чаргуюцца розныя па вышыні аркі.

Будынак Дзяржаўнага банка ў Мінску можна разглядаць як вельмі густоўны прыклад выкарыстання ў кампазіцыі сродкаў рытму і нюансу. Кожны з пяці паверхаў (шосты дабудаваны пазней) мае індывідуальны рытмічны рад, свае абрысы аконных праёмаў, але пры гэтым усе яны разам ставараюць цэласную кампазіцыю. Каб надаць большую стромкасць будынку, архітэктар М. Паруснікаў ужыў вертыкальны рытм пілястраў з другога па апошні паверх. З боку галоўнага фасада прамежкі паміж пілястрамі маюць завяршэнні паўцыркульнай формы. Архітэктар выкарыстаў такія тонкія нюансы, як чаргаванне гладкай і руставанай паверхні, ледзь прарэзанай роўчыкамі, заглыбленне аконных праёмаў і невялікія выступы пілястраў. Менавіта на нюансах пабудаваны цікавы візуальны эфект гэтага будынка: вокны першых трох паверхаў выглядаюць цямнейшымі за верхнія (чацвёртага і пятага паверхаў), што дасягаецца большай глыбінёй праёмаў.

Такім чынам, у архітэктуры, у адрозненне ад іншых пластычных відаў мастацтваў, рытмы вылучаюцца большай строгасцю і жорсткасцю. Арганізацыя элементаў аб’ёму з дапамогай рытмаў накіравана на формаўтварэнне ўпарадкаванай сукупнасці.

Спецыфіка рытмічнай арганізацыі залежыць ад шэрага фактараў: канкрэтнага размяшчэння элементаў; перыядычнасці іх з’яўлення; ступені інтэнсіўнасці гэтых элементаў; змен у характары іх руху. Таксама у архітэктуры рытм звязаны з памерам і колерам дамінуючых элементаў,

велічынёй інтэрвалаў-паўз, адносінамі «элементы – фон», размеркаваннем элементаў вакол восяў (якія могуць ісці ў шырыню, вышыню і глыбіню).

Архітэктура Беларусі 1945 – 1950-х гадоў з'яўляецца пэўнай энцыклапедыяй разнастайных рытмічных утварэнняў і схем, ужытых вельмі дарэчна, з улікам прасторавых фактараў, што кажа пра высокі прафесіяналізм дойлідаў, якія працавалі ў тыя часы. Аналіз рытмічных суадносін становіцца больш грунтоўным, калі ўлічваюцца ідэалагічныя фактары, што ўплывалі на сімвалічнае насычэнне рытмічнага малюнка пасляваеннай беларускай архітэктуры.

ЛІТАРАТУРА

1. Мелодинский, Д. Л. Ритм в архитектурной композиции : учебное пособие / Д. Л. Мелодинский. – М. : Либроком, 2012. – 240 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается ритм как одно из важных средств архитектурной композиции. Автор анализирует особенности ритмической организации как отдельных объектов, так и городских ансамблей, развивающихся в пространстве. Теоретические аспекты подкреплены примерами из архитектурного наследия Беларуси 1945 – 1950-х годов.

SUMMARY

In article the rhythm as one of important means of an architectural composition is considered. The author analyzes features of the rhythmic organization both separate objects, and city ensembles developing in space. Theoretical aspects are supported with examples from architectural heritage of Belarus of the 1945 – 1950th.

Кудрявцева Е. П.

К ПРОБЛЕМЕ АНАЛИЗА КОМПОЗИЦИИ ПЕЙЗАЖА (НА ПРИМЕРЕ КАРТИН В. К. БЯЛЫНИЦКОГО-БИРУЛИ, А. А. МАНЕВИЧА, Д. Д. БУРЛЮКА, Н. Г. БУРАЧЕКА)

Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, г. Киев

(Поступила в редакцию 15.12.2014)

Несмотря на то, что анализ композиции является одним из главных составляющих изучения произведений искусства, соответствующая теория, в частности, в станковой живописи остаётся мало разработанной, а посвящённые этому вопросу работы в основном сосредоточены на сюжетных картинах [1 – 3]. Поэтому исследования, где рассматривается проблема композиции пейзажей, являются актуальными.

В процессе анализа композиции сюжетной (тематической) картины внимание направлено на изучение сюжета, который складывается из действий в пространстве и времени. К пейзажу другой подход: считается, что главной задачей художника-пейзажиста является создание красивого, правдивого (с точки зрения цветовых отношений) и эмоционально наполненного изображения природы. Поэтому именно цвет и колорит как наиболее существенные средства воплощения настроения являются основным объектом изучения в пейзажной живописи: «Главную роль …

играет не действие, а переживания, чувства. Поскольку в живописи цвет является наиболее активным носителем эмоций, то в пейзаже ему чаще всего отводится первое место» [4, с. 7]. Функцией ритма также в первую очередь считается создание эмоционального настроения, красивого и гармоничного распределения частей и объединение их в композиционную целостность. Следовательно, такие факторы композиционного строя пейзажа, как визуальный образ движения и времени, как правило, остаются вне поля зрения искусствоведов.

В данном исследовании попытаемся выявить и охарактеризовать визуальные образы движения и времени, средства их построения, а также роль в создании художественного образа и воплощении определённого содержания в композиции пейзажа.

Для этой цели проанализируем композиционное построение пейзажей В. К. Бялыницкого-Бирули «Осенний пейзаж» (1910), А. А. Маневича «Днепр возле Киева» (1910 – 1913), Д. Д. Бурлюка «Ветряная мельница» (1910-е годы) и Н. Г. Бурачека «Золотая осень» (1916), представленных в экспозициях Национального художественного музея Украины и Киевского национального музея русского искусства. Все картины написаны в 1910-е годы, их общей характеристикой являются черты импрессионистического и постимпрессионистического направления, где важное значение имеет не только цвет, форма и пластика изображённых предметов, но и отдельный мазок.

Пейзажи, как правило, пишутся с натуры, но целью художника не является точная передача окружающей действительности во всех подробностях – живописец стремится создать выразительный художественный образ природы имеющимися в его арсенале средствами.

В работе с натуры, конечно, имеет значение выбор точки зрения, воссоздание определённой пространственной глубины, пластики, ритма, освещения и цветовых отношений – всё это влияет также и на формирование определённого эмоционального состояния.

Но не менее важным фактором при написании пейзажа, на наш взгляд, является и воплощение образа времени, ведь окружающую действительность мы воспринимаем не только в пространстве, но и во времени [6]. Перед художником стоит задача воплотить ощущение определённого времени, его физической характеристики (медленного, быстрого и т. д.) с помощью пространственных отношений на полотне.

О важности и особенностях построения образа времени в живописной картине говорили такие исследователи, как В. А. Фаворский, который не представлял изображения реальной действительности без воплощения времени [6, с. 2]. Н. Н. Волков также определил время как важную композиционную задачу, существенно влияющую на содержание и смысл произведения [2, с. 160]. Украинский исследователь Н. Н. Писанко, который изучал закономерности создания образа времени и движения в картине, определил роль последнего следующим образом: «Идея любой композиции

начинается с движения, его направления, скорости и формы – это первооснова любой композиции» [5, с. 59].

Создание образа времени в любой картине начинается с изображения движения в пространстве, которое воплощает то или иное содержание с помощью форм предметов и пространства в их взаимосвязи между собой и с плоскостью картины [5]. И в этом процессе, на наш взгляд, взаимодействуют все элементы изображения, начиная от схемы композиции, ритма, цвета, светотени и включая фактуру красочного слоя и отдельный мазок.

Учитывая вышесказанное, обратимся к выбранным пейзажам и попытаемся выявить образы движения и времени в данных пейзажных композициях.

В. К. Бялыницкий-Бируля «Осенний пейзаж», 1910 г. (рисунок 1). Этот пейзаж, на первый взгляд, выглядит просто: усыпанная листьями земля и осеннее небо с облаками, в центре картины – главная группа деревьев. На втором плане – три дома, похожих друг на друга (третий еле заметен за жёлтыми листьями в правой части картины). Краски воплощают ощущение облачного осеннего дня, свежего и холодного. Этот эффект создаётся с помощью главного контраста в картине: на фоне серебристого и холодного неба силуэтом смотрится земля и всё, что на ней.

Визуальный образ движения создаётся, в первую очередь, с помощью ритма стволов и веток деревьев: они как будто колышутся от дуновения ветра. Но для содержания картины важнее общий для всего полотна образ движения.

Основные линии этого движения следуют по кругу: начиная от правого нижнего края картины по едва заметному направлению нарисованных тёмными штрихами веток (на опавших листьях), и далее – к группе деревьев слева; затем взгляд идёт по линиям веток к центральной крупе деревьев и дальше – к той, что с правой стороны. После этого мы как бы спускаемся, возвращаясь к правому нижнему углу картины.

Этому круговому движению противостоит диагональная направленность движения облаков: налево и вверх. Две части композиции – небо и земля – крепко, хотя и едва заметно, объединены благодаря тому, что диагоналям движения облаков вторят линии дорожки и штрихи веток на земле в левой нижней части композиции.

Техника написания неба и земли отличается: контрастные, энергичные мазки облаков и спокойное, сдержанное письмо домов, деревьев, листвы. Возникает ощущение стремительной быстроты времени на небе, и медленнотекущего – на земле, будто небо приносит перемены: осыпались листья, земля, кажется, готовится ко сну, ветки деревьев колышутся от ветра, словно разговаривая между собой о чём-то.

Как видим, образ движения в этом пейзаже, построенный с помощью пластики, цвета, техника письма и ритма не только создают живость и осеннее настроение, но также воплощают ощущение определённого времени и содержания.

Пейзаж **А. А. Маневича «Днепр возле Киева», 1910 – 1913 гг.** (рисунок 2) тоже изображает осенние деревья и дома, но вместо неба – река Днепр, а за ней – другой берег. В отличие от предыдущего пейзажа, точка зрения располагается выше горизонта. Благодаря тому, что вода написана светлой и серебристой, почти однотонной краской и узкая полоса другого берега находится на дальнем плане, возникает ощущение, что это не вода, а небо.

Образ пейзажа А. Маневича другой. Дома словно уютно разместились среди деревьев и кустарников, которые написаны свободно и разнообразно, поэтому их ритм создаёт лёгкое и весёлое настроение, особенно на первом плане, где сквозь красочный слой просвечивается полотно. Этот первый план – полная противоположность по технике письма к реке: она написана пастозно широкими горизонтальными полосами.

Существенную роль в композиции пейзажа играет образ движения: с середины нижнего края полотна поднимаются почти чёрные ветки, а с верхнего края навстречу им спускаются другие. Благодаря этому усиливается ощущение того, что мы смотрим сверху, словно с высоты птичьего полёта, к тому же пара деревьев в правой части плоскости воды словно стремится оторваться от земли и воспарить высоко в небо. Разнонаправленность мазков неодинаковой формы, фактуры и цвета на первом плане создают ощущение быстрого движения, в то время как Днепр медленный и тяжёлый, словно вечность. Поэтому смысл можно прочитать так: всё вокруг кружится, время стремительно бежит, и на смену осени придёт другое время года, всё изменится, а величественный Днепр будет продолжать нести свои воды к морю, словно времени он не подвластен.

Мотив пейзажа **Д. Д. Бурлюка «Ветряная мельница», 1910-е годы** (рисунок 3) довольно прост: посреди поля стоит ветряная мельница, рядом небольшой дом, на первом плане – дорога. В картине много пространства. Серебристый колорит воссоздаёт неяркое освещение серого дня.

Центром композиции являются тёмные силуэты строений на фоне неба, здесь сосредоточены главные контрасты картины: почти чёрная крыша дома и лопасти мельницы, а также её красноватые крыша и двери. Эти постройки в центре картины тяжелы и статичны, а всё окружающее пространство наполнено движением: медленным на небе и относительно быстрым на земле. Визуальный образ движения создан с помощью ряда условий.

Земля написана маленькими мазками, разными по форме, размеру и направлению, изображая полосы зелени, жёлтых растений и дороги. В рисуночной основе здесь прослеживаются слегка наклонные горизонтальные линии, на пути у которых ничего не стоит (то есть нет предметов, расположенных перпендикулярно этим линиям), поэтому создаётся ощущение бесконечного пространства и свободного движения. Особенно наполнено движением изображение дороги: она подаётся волнообразными линиями и множеством отдельных мазков, и благодаря этому возникает впечатление, что по дороге гуляет ветер. Зелень изображена более крупными тёмными мазками по сравнению с дорогой и менее подвержена движению.

Небо написано сдержанно и равномерно, а ближе к горизонту оно подсвечено теплыми серебристыми тонами, и горизонтальные полосы освещённого края тучи создают ощущение покоя и замедления движения. Почти всё небо закрыто тёплой серебристой тучей, а сверху проглядывает полоса холодного неба цвета кобальта, поэтому возникает ощущение, что туча остановила ветер на небе, но на земле всё вокруг ещё продолжает двигаться.

Таким образом, в создании содержания мотива с мельницей посреди поля участвуют не только колорит и большое количество пространства, но также изображение движения, воплощающего визуальный образ ветра.

На картине **Н. Г. Бурачека «Золотая осень» 1916 г.** (рисунок 4) изображены деревья с жёлто-красной листвой, освещённые мягким солнечным светом, краски на полотне чистые. Это произведение написано мазками, линии и равномерно окрашенные поверхности практически отсутствуют, но здесь нет быстрого движения, как в вышеописанной картине Д. Бурлюка: и образ, и содержание движения в данной картине иные.

В пространство картины мы словно входим вместе с тёмно-синей тенью, которая тянется от первого плана с левой стороны через снопы к деревьям на среднем плане и спускается вправо, образуя полукруг. А далее, следуя за этой тенью, мы поднимаемся по стволу переднего дерева к небу, будто тянемся к солнцу. Такой же образ движения – стремление к солнечному свету – воплощает и каждое дерево в отдельности, и линия, условно проведённая по верхнему краю макушек деревьев. И поэтому основное содержание картины можно прочитать так: золотая осень – это кратковременная пора последнего солнечного тепла перед осенними и зимними пасмурными днями и холодами, когда природа вбирает в себя последнее неяркое солнце.

Проанализировав и охарактеризовав в общих чертах визуальные образы движения и времени в композиционном построении вышеуказанных пейзажей, можно сделать вывод, что построение движения и времени играет в композиционной целостности этих картин важную роль, так как не только объединяет все элементы изображения в единую целостность, но и, самое главное, воплощает определённое содержание.

Поэтому, на наш взгляд, при анализе композиции пейзажей внимание к выявлению образа движения и времени может дать возможность не только подробнее проанализировать композиционное построение, но и глубже понять содержание произведения пейзажной живописи.

Результаты данного исследования не претендуют на роль абсолютной истины, но, тем не менее, позволяют взглянуть на анализ композиции пейзажей несколько по-новому и могут быть полезными для дальнейшего изучения и анализа особенностей композиции пейзажной живописи, а также создания соответствующей теории.

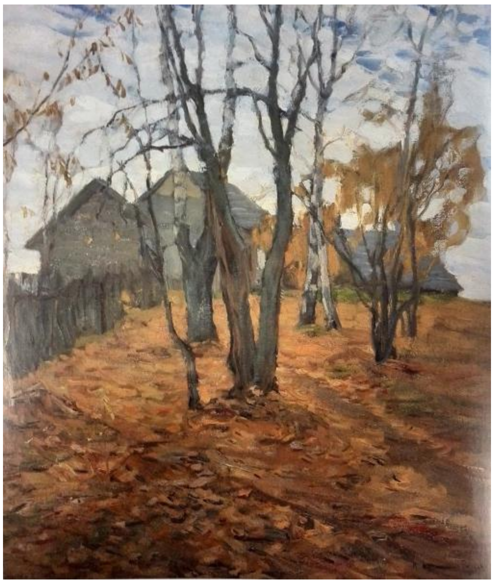


Рисунок 1. В. К. Бялыницкий-Бируля «Осенний пейзаж», 1910 г.

Рисунок 2. А. А. Маневич «Днепр возле Киева», 1910-1913 гг.

Рисунок 3. Д. Д. Бурлюк «Ветряная мельница», 1910-ые годы

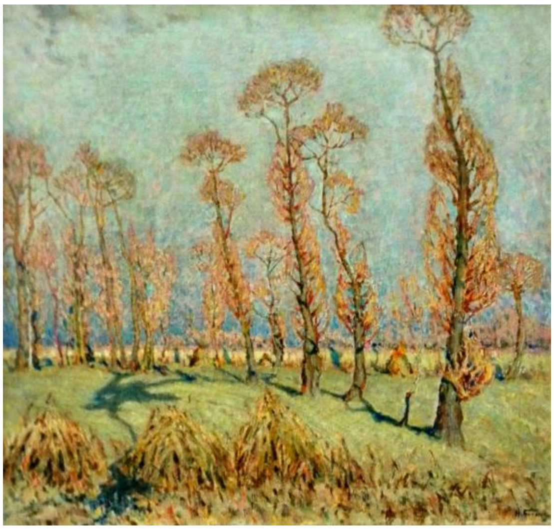


Рисунок 4. Н. Г. Бурачек «Золотая осень», 1916 г.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов, М. Композиция в живописи : исторический очерк / М. Алпатов. – М.-Л. : Искусство, 1940. – 132 с.
2. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1977. – 363 с.
3. Даниель, С. М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи 17 века / С. М. Даниель. – Л. : Искусство, 1986. – 199 с.
4. Заварова, Г. В. Як дивитись і розуміти твори образотворчого мистецтва / Г. В. Заварова. – Київ : Мистецтво, 1982. – 18 с.
5. Писанко, М. М. Рух, простір і час в образотворчому мистецтві / М. М. Писанко. – Київ : Вища школа, 1995. – 63 с.
6. Фаворский, В. А. О композиции / В. А. Фаворский // Искусство. – 1933. – № 1-2. – С. 1 – 7.

РЕЗЮМЕ
Статья посвящена проблеме изучения композиции пейзажа. Анализируется построение визуального образа движения и времени, которые являются важными факторами композиционной целостности и детерминируют содержание произведения.

SUMMARY
The article covers the problem of the study of a composition in landscape oil paintings. There is an analysis of the visual image of movement and time, which are not only the important factors of the picture's composition integrity, but also determine artwork's content.

Макаревич Ю. М.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ГОРОДСКОГО ПЕЙЗАЖА В БЕЛОРУССКОЙ ГРАФИКЕ 1960 – 1990-х ГОДОВ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 05.03.2015)

На протяжении всей своей жизни горожанин становится свидетелем глобального изменения урбанистического пространства: увеличивается количество машин, появляются новостройки в исторической части города или рядом с ней и т. д. Это касается крупных современных белорусских городов, прежде всего областных центров. Иногда постепенное преображение городской среды (а это, безусловно, положительное явление) влечёт за собой разрушение её исторической части и некоторое «обезличивание» города. Вместе с тем меняется и психология личности, живущей в городской среде. Однако, несмотря на динамику городской жизни, человек в силу своих возможностей старается сохранить в памяти места и образы города, вызывающие у него определённый интерес и положительные эмоции, и передать их с помощью выразительных средств изобразительного искусства.

Пейзаж в данном контексте является одним из наиболее доступных и востребованных жанров для отображения городской тематики.

Одним из самых известных европейских графиков, ещё в XVIII в. обращавшийся в своём творчестве к теме города, является Наполеон Орда. В наше время он высоко оценён как художник-график, о чём свидетельствуют многократные выступления искусствоведов на Международной научной конференции, посвящённой 200-летию Наполеона Орды и проходившей в 2007 г. в городе Минске [1].

В начале XX в., в 1920 – 1930-е, 1950-е годы тема города приобретает популярность в творчестве белорусских художников-графиков, таких как М. Аксельрод (ксилография «Витебск», 1930-е годы), З. Горбовец (ксилография «Пейзаж Витебска», 1927 г.), М. Севрук (линогравюра «Дома над Вилейкой», 1937 г.), А. Тычина (цветная линогравюра «Минск. Сквер Я. Купалы», 1957 г.; линогравюра «Над рекой Свислочь», 1954 г.).

Особой эпичностью наполнены работы Е. Минина (ксилографии «Успенский собор в Витебске», «Старый Витебск», 1927 г., «Над Витьбой»,

1928 г.), где художник легко и эмоционально выразительно передал дух барочной архитектуры и уютную атмосферу городских двориков и переулков.

Например, С. Юдовин в ксилографиях «Улица в Витебске» (1922), «Старый Витебск» (1927) делает акцент на стилистических особенностях городской архитектуры посредством ломаных, разнохарактерных графических линий. В его композициях «Улица в местечке. Из цикла “Былое”» (1926), «Пейзаж с фонарём (Старый Витебск)» (1927) наблюдается трактовка городской тематики в связи с бытовыми мотивами.

Появлению жанра городского пейзажа в отечественной станковой графике способствовало влияние общеевропейских экспериментаторских идей, в соответствии с которыми мотивы городского пейзажа играли ведущую роль. Большое значение имела также просветительская деятельность различных общественных организаций, борющихся за сохранение памятников архитектуры. Названные факторы способствовали повышению роли городов – урбанизации. Предпосылками данного явления стало расширение их культурных и политических функций, развитие промышленности, активный приток населения из близлежащих малых городов. Подобная ситуация сложилась в 60-х годах прошлого века.

Жанр городского пейзажа в графике пока не был предметом специального искусствоведческого анализа, хотя он упоминается в некоторых монографиях, справочно-энциклопедических, электронных источниках, а также в газетных и журнальных статьях [2 – 6]. В этих источниках сведения, касающиеся городского пейзажа, в основном повторяются. В данных изданиях приводится общая характеристика печатной графики в советской Беларуси, отмечается влияние историко-культурного контекста, рассматриваются изменения в образно-тематическом и техническом решении произведений на примере творчества некоторых художников, работавших в 1960 – 1990-е годы. В целом, вышеназванный жанр мало изучен и требует дальнейшего исследования.

Выявление особенностей развития городского пейзажа в белорусской графике 1960 – 1990-х годов является целью данной статьи.

Единое чёткое определение этого жанра в изученной литературе отсутствует. Однако все авторские трактовки понятия «городской пейзаж» сводятся к следующему: это жанр изобразительного искусства, в котором основными объектами для отображения окружающего мира являются виды городов, строений, улиц, проспектов, памятников архитектуры и т. д.

В конце 1950-х – начале 1970-х годов к городской тематике обращаются художники Л. Асецкий, Г. Витковский, П. Дурчин, А. Зайцев, Л. Марченко, Л. Наливайко, В. Садин, В. Соколов, В. Ткачук, Ю. Тышкевич, А. Тычина.

В этот период и несколько позже под влиянием социальных преобразований в белорусской графике прослеживается стремление запечатлеть облик современного города, районов-новостроек, крупномасштабных технических сооружений и т. д. Одним из таких художников является В. Садин. Именно в 1960-е годы он обращается к графике, где отдаёт предпочтение технике линогравюры. Городской пейзаж

находит отражение в его работах, выполненных в 1963 – 1970-х годах: «На строительстве калийного комбината»; «Слуцкий льнозавод», «Радуга над копрами», «Мозырский нефтеперерабатывающий завод», «Солигорский калийный комбинат». Позже подобная тематика встречается и в его произведениях художника 1980-х годов.

Такая трактовка города в качестве промышленного пространства прослеживается в графических циклах И. Немогая «На новостройках республики» (1962), а также в линогравюрах В. Ткачука «Минск строится» (1962), Л. Асецкого «Новые дома» (1963), В. Соколова «Провода уходят под землю» (1968).

Основой содержания в таких художественных произведениях выступает идея созидательно преобразующей деятельности человека в окружающем мире. Графические листы по эмоциональному тону публицистичны, характеризуются наличием ритма линий и контуров, пропорционального соотношения планов в композиции: первый – земля или асфальтовая дорога; второй – новостройки, строительная техника или сооружения; третий – небо. Пейзажи реалистичны, однако в них присутствует и романтический оттенок, вызванный чувством новизны и социальными преобразованиями в стране.

Можем отметить, что в вышеперечисленных графических листах белорусских художников прослеживается тенденция образной трактовки города как индустриального урбанистического пространства.

На смену «суровому стилю» в конце 1960-х годов приходит своеобразный лиризм со стремлением передачи в художественных произведениях «жизненной достоверности». Облик архитектуры данного периода, отражающий постепенно обновляющиеся города, формировал особую атмосферу, которая, несомненно, влияла и на образ жизни человека в них.

В творчестве художников-графиков в этот период можно встретить тип камерного урбанистического пейзажа, тяготеющий к лирической тенденции в белорусском искусстве. Мастеров вдохновляют виды центральных улиц, проспектов, площадей, скверов и другие. Таковы, например, графические работы А. Тычины. Особым настроением пропитаны его сдержанные по колориту цветные линогравюры «Над рекою Свислочь» (1954) и «Минск. Сквер Я. Купалы» (1957). В этих листах посредством строго выбранной композиции, чёткого деления на планы, умеренной детализации, мягкой моделировки форм художник показал красоту и гармоничное сочетание природы и городских мотивов, передал уютную атмосферу увиденных мест. Городская тематика у А. Тычины является доминирующей на протяжении 1920 – 1980-х годов.

Тема города, а именно Минска, занимает значительное место и в творчестве Г. Витковского, чьи офорты рассматриваемого периода отличает живость, лёгкость штриха и некоторое сходство по стилистике и настроению с работами А. Тычины: «Осень», «Сквер Я. Купалы», «На катке» и другие.

Графический городской пейзаж встречается в художественных произведениях П. Дурчина (литография «Над Свислочью». Из серии

«Минск», 1975 г.), Л. Марченко (офорт «Зима». Из серии «Минск», 1978 г.), Ю. Тышкевича (цветная линогравюра «Апрельское солнце», 1960 г.).

Тема города остаётся одной из ведущих в белорусской графике и в последующие годы.

К середине 1960-х годов, в 1970 – 1980-е годы появляется тенденция, отражающая стремление художников передать индивидуальность города через историко-культурные ценности прошлого, что выражается по-разному. Одни мастера изображают старый город, другие – показывают взаимосвязь между его исторической и современной частями. Тема старого города становится актуальной для И. Немогая (графические циклы «Древний Минск», литографии, 1965 – 1966 гг.), Н. Рыжикова (офорт «Зима в Дятлове», 1980 г.), В. Садина (литография «Рига», 1977 г.), А. Зайцева (ксилография «Минск», 1967 г.), Л. Марченко (офорт «Над Свислочью. Из серии «Минск», 1979 г.) и других.

Предпочтение отдаётся этюдам разных форматов. Многие графические произведения имеют черты «видового пейзажа». Одной из его особенностей является передача вида местности, города, архитектурных сооружений с разнообразной, чаще высокой точки зрения, что позволяет показать городское пространство в глубину. В графических листах используется также приём контраста, который даёт возможность противопоставить современную и «старую» городскую архитектуру.

Городская тематика присутствует и в творчестве гродненского мастера линогравюры Л. Наливайко [7]. Историко-эпический характер свойственен работе «Гродно» (линогравюра, 1967 г.), которая в 1967 г. экспонировалась в Москве на Всесоюзной юбилейной художественной выставке, посвящённой 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции. В этом графическом листе, выполненном с натуры, художник исторически достоверно передала ландшафтно-архитектурные особенности города с помощью плавных линий, мягких форм, контраста света и тени. В линогравюре «Гродно» Л. Наливайко по художественной стилистике исполнения прослеживается связь с её монументальными работами (росписями, выполненными в костёлах Гродно), которые, как и графика художника, наполнены особой мелодичностью и любовью к родному городу.

В этот же период, а также в 1990-е годы, в белорусской станковой графике приобретает актуальность тенденция, направленная на изучение памятников архитектуры. Образ города трактуется через архитектурный городской пейзаж в творчестве Л. Асецкого, В. Басалыги, А. Кашкуревича, К. Поплавской, С. Привадо, В. Стащенюка, Н. Таранды, А. Тычины, С. Юдовина и других художников.

В отмеченный период городская тематика присутствует также в жанре тематического пейзажа. Одним из доминирующих элементов в таких работах является некоторая событийность, определённая жизненная ситуация. Для передачи динамики используются активный ритм пятен, светотеневой контраст, уделяется внимание среднему плану, изображению меньших по размеру фигур людей, преобладает вертикальный формат. Разно-

пространственные планы в работах объединяются за счёт грамотно распределённых светотеневых акцентов. Перечисленные выразительные средства графики помогают художнику показать связь между человеческой деятельностью и постоянно меняющейся красотой городского пейзажа, а также отразить проблему соотношения старых и новых архитектурных форм в современной городской среде.

Рассмотренные тенденции изображения городского графического пейзажа остаются актуальными и в 1980-е, и в 1990-е годы.

Тема «старого» города представлена в литографии В. Стащенюка «Уголок верхнего города» (1986), в офорте П. Дурчина «Старый Мозырь (центральная часть)» (1996). Контраст «старой» и «новой» частей города отражён в офорте Н. Рыжикова «Зима в Дятлове» (1980), а тематический пейзаж он создал в офорте «Реставрация в городе Левачи» (1982).

В линогравюре «Лидский пейзаж» (1982) А. Тамко изобразил панорамный вид города с его гармонично сочетающимися историко-культурными и современными архитектурными объектами. П. Дурчин в офортах «Тихий переулок (левая часть)» (1996), «Окраина Мозыря (правая часть)» (1996) трактует образ города как камерный лирический и видовой пейзаж.

С. Баленок в офортах 1990-х – 2000-х годов также обращается к городским мотивам: тематическому, панорамному городскому пейзажу, пейзажу-настроению – через призму философии и некоторой иронии. Это такие листы, как «Пейзаж с длинным балконом» (1990), «Горячим летом однажды в городе» (2001) и другие. Например, в офорте «Преодолей свою грусть» (1986) художник в символико-аллегорической форме создал лирическое настроение и осуществил связь между городом и природой, настоящим и прошлым.

Процесс «перестройки» 1980-х годов принёс большую открытость и свободу в жизнь общества и, безусловно, оказал влияние на изобразительное искусство. В станковой графике наблюдается присутствие ассоциативной трактовки урбанистического пейзажа.

В 80 – 90-е годы XX в. художественная интерпретация графического городского пейзажа чаще приобретает лирический оттенок по сравнению с предыдущим периодом. Постепенно в изображении разных его типов возрастает роль графической техники, новаторского выражения авторской идеи, метафоричности, символичности. В художественных произведениях нередко отсутствует перспективное построение композиции и реалистичность образа.

Таким образом, специфика развития городского пейзажа в 1960 – 1990-е годы в белорусской станковой графике определяется следующими особенностями его художественно-образного выражения в творчестве отечественных мастеров: город трактуется как урбанистически-промышленная и историко-культурная среда, как памятник архитектуры и сфера жизнедеятельности человека. Тема города находит отражение через призму историзма, психологизма и лирической интерпретации. Работы

создаются художниками в реалистических традициях белорусской графики, чаще с натуры, с целью запечатлеть посредством выразительных графических техник красоту и уникальность городских мотивов, ускользающих под давлением времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Наполеон Орда: жизнь, творчество, художественное наследие : материалы Междунар. науч. конф., посвящённой 200-летию Наполеона Орды, Минск, 15-16 февраля 2007 г. / НАН Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы ; гл. ред. А. И. Локотко. – Минск : Право и экономика, 2007. – 232 с.
2. Шматаў, В. Ф. Беларуская станковая графіка / В. Ф. Шматаў. – Мінск : Беларусь, 1978. – 287 с.
3. Шматаў, В. Ф. Сучасная беларуская графіка, 1945 – 1977 / В. Ф. Шматаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1979. – 128 с.
4. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал. : С. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – Т. 6. 1960-я – сярэдзіна 1980-х гг. / В. Жук (рэд. тома) [і інш.]. – 375 с.
5. Лазука, Б. А. Гісторыя беларускага мастацтва : у 2 т. / Б. А. Лазука. – Мінск : Беларусь, 2007. – Т. 2. XVIII – пач. XXI стагоддзя. – 351 с.
6. Баразна, М. Р. Беларускае выяўленчае мастацтва ў ХХ стагоддзі / М. Р. Баразна // Запіскі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў : альманах. – 2000. – № 3. – С. 18 – 26.
7. Быков, В. Четверо из одного города / В. Быков // Дружба народов. – 1972. – № 1. – С. 129–131.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены некоторые из основных тенденций развития городского пейзажа в белорусской графике 1960 – 1990-х годов. Специфика создания образа города тесно связана с историко-культурной, социально-индустриальной сферами жизнедеятельности человека, а также с авторскими впечатлениями и эмоциями от натурных наблюдений. Тема города остаётся одной из ведущих в белорусской графике названного периода и находит выражение через призму историзма, психологизма и лирической интерпретации.

SUMMARY

The article discusses some of the main trends of the development of the urban landscape in Belarusian graphic art 1960 – 1990 years. Specificity of the image of the city is closely linked to the historical, cultural, social and industrial areas of human life, and also as well as with the author's impressions and emotions from nature observations. The theme of the city remains one of the leading in Belarusian graphic art of this period and finds expression through the prism of historicism, psychology and its lyrical interpretation.

Морозова Е. Б., Морозов В. Ф.

ПРОМЫШЛЕННОЕ ПОСЕЛЕНИЕ В ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА

Белорусский национальный технический университет, Белостокский технический университет
(Поступила в редакцию 11.02.2015)

В трудах по истории многих народов «писалось и пишется сейчас, что все жизненные процессы имели свою архитектуру» [1, с. 17]. И с этой точки зрения производственные постройки представляют самостоятельный вид зодчества – промышленную архитектуру, чья трёхсотлетняя история демонстрирует непростой путь формирования разных объектов, в том числе объединённых территориально. Развитие этой типологической группы, проходившие здесь процессы – всё это важно как для общей истории архитектуры, в том числе промышленной, так и для понимания механизмов и направлений сегодняшнего развития производственных площадок наших городов.

Среди территориальных объектов промышленной архитектуры особое место занимает промышленное поселение. Прежде всего, оно было первой типологической единицей, возникшей в начале XVIII в. и кардинально отличавшейся от существовавших населённых мест как обособленная территория с объектами производственной и жилой функций. Соподчинение и взаимосвязи этих функций обусловили наличие двух планировочно объединённых зон, что и отразилось в структуре и морфологии создаваемого пространства. Особым был и состав проживающих, которые тесно связывались с предприятием. Промышленные поселения дали начало многим современным городам, унаследовавшим их планировочную структуру. Принципы и приёмы, сложившиеся в процессе осмысления практики строительства промышленных поселений, вошли в общую теорию градостроительства. Поэтому картина исторического развития промышленных поселений, место, время, закономерности их появления и трансформации позволяют видеть тенденции движения в прошлом и настоящем, а следовательно, дают возможность в определённой степени управлять градостроительными процессами сегодня.

Промышленное поселение как типологическая единица существовало в нескольких разновидностях: промышленная деревня, город-завод, город компании, соцгород.

Промышленная деревня – это первая по времени возникновения разновидность промышленного поселения. Её появление датируется 1720-ми годами и было обусловлено необходимостью расселения вокруг предприятия жителей окрестных деревень, которые становились рабочими. Строясь на основе вододействующих фабрик, промышленные деревни отличались составом проживающих и наличием производственной и жилой зон, практически не разграниченных и не обособленных друг от друга (рисунок 1). Последнее обстоятельство объяснялось невозможностью ввести машинный способ производства сразу во все технологические операции, многоэтажные фабричные здания абсолютно нового в то время типа стояли, как правило, в окружении одноэтажной застройки производственного и жилого назначения, где ряд не-

обходимых процессов выполнялся кустарно, с помощью надомного труда. Отсутствию разграничения производственной и жилой зон способствовали также малый размер фабрик и, соответственно, поселений при них и монофункциональный характер занятости проживающих, обусловленный большой продолжительностью рабочего дня (14-16 часов).

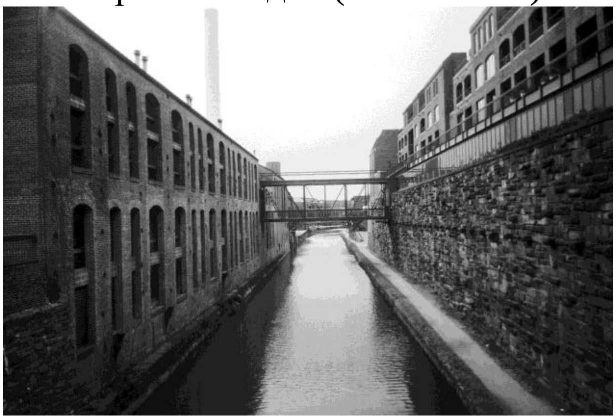


Рисунок 1. Вододействующие фабрики в Вашингтоне, современное состояние, США. Фото автора

Промышленные деревни, строившиеся до 1780-х годов, можно классифицировать как поселение с упрощённым составом объектов. Они формировались стихийно на основе текстильного производства в Великобритании и Франции и состояли только из фабричных строений и жилой застройки в виде домов на одну семью в традиционной для местности архитектуре (Великобритания – поселения в районе Манчестера, Ноттингема, Дерби; Франция – поселения в районе Тулузы, Реймса, Араса, Руана) [2].

В конце XVIII в. промышленная деревня видоизменилась. Проникновение машин в разные производственные процессы и внедрение паровой энергии привели к оформлению предприятия пространственно, что обусловило выделение на территории поселения достаточно изолированной промышленной площадки. Теперь фабричные строения объединялись в зону, обособленную от жилой застройки и в то же время играющую в поселении главную роль (рисунок 2). Расширился и отраслевой состав производств, способных стать основой для такого рода поселений (французские поселения Пуатевиньер, Провостьер, Юнодьер, Муасдон, Жаотьер).

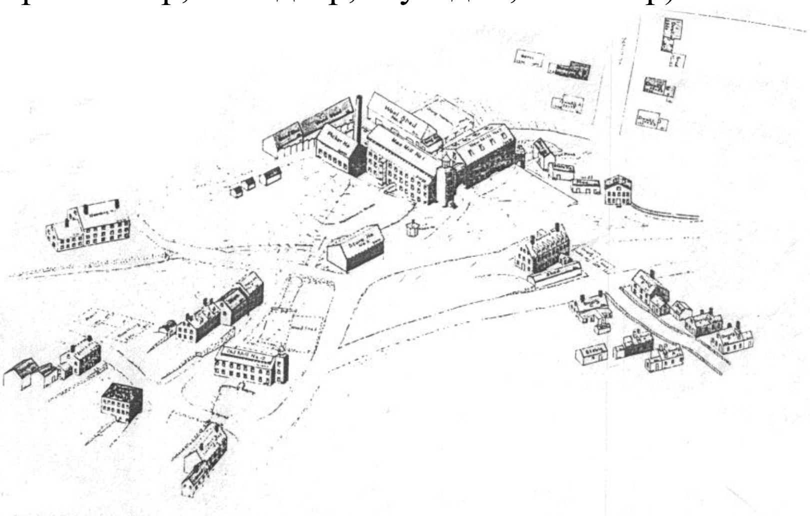


Рисунок 2. Промышленная деревня конца XVIII в. (реконструкция по J. W. Reps)

Размещение жилых домов осуществлялось вдоль улиц, трассировка которых учитывала природные особенности местности и ориентацию на фабричную зону. Появились строения, выполняющие общественные функции, прежде всего храм. Промышленная деревня стала представлять разновидность поселения с расширенным составом объектов. Промышленная застройка не просто соседствовала с жилой, а в определённой степени формировала всю структуру поселения. Однако в планировке всё же преобладал «природно-этнографический» подход, более ориентированный на ландшафтные и культурные особенности места строительства, что вполне оправдывало название поселения – хотя и промышленная, но всё же деревня.

Промышленные деревни возводились до конца XIX в. в странах, запаздывающих в промышленном развитии, в частности, в России, в том числе и на белорусских землях. Особенностью российской практики явилось то, что здесь так называемые фабричные села представляли собой «в полном смысле слова плод крестьянской самодеятельности», ярко проявившейся после отмены в 1861 г. крепостного права [3, с. 28 – 29]. Специфика развития промышленного производства в России обусловила его принципиально разное размещение в западных регионах и на востоке. В западной части страны промышленные предприятия сосредотачивались в городах (Варшава, Лодзь, Москва, Петербург). Это соответствовало общеевропейской практике, где уже с начала XIX в. фабрики и заводы начали перемещаться из сельской местности в города [2]. В то же время сложившиеся российские города севера, северо-запада и северо-востока европейской части как бы приостановились в своём промышленно-экономическом развитии. Основная масса промышленных предприятий разместилась здесь вне городов, она-то и сформировала фабричные сёла.

На белорусских землях в силу запаздывания промышленного развития соответствующие поселения возникли в 1760-х годах на западных территориях, входивших в состав Речи Посполитой. Первыми можно считать Городницу, Лососню и Крынки, построенные специально для мануфактурных комплексов графа А. Тызенгауза [4]. В XIX в., когда белорусские земли вошли в состав Российской империи, здесь стали возникать промышленные деревни на базе винокуренных, сахарных, лесопильных заводов вблизи городов и имений (Кричев, Шклов, Альбертин, Поречье).

Города-заводы как разновидность промышленного поселения существовали только на территории России. Преобразовательская деятельность Петра I способствовала становлению металлургии и освоению Урала, где в конце XVII – начале XVIII в. началось строительство городов-заводов (Невьянск, 1699 г., Каменск, 1700 г., Уктусск, 1703 г., Алапаевск, 1703 г.), позднее оно распространилось и на другие территории – Сибирь, Среднюю Азию, Кавказ. К середине XIX в. было возведено около 500 городов-заводов (рисунок 3).

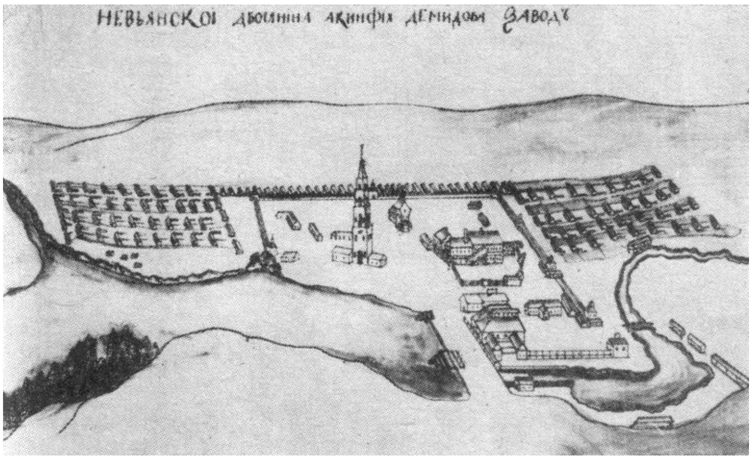


Рисунок 3. Невьянский город-завод, Россия (по Р. М. Лотаревой)

Формирование термина «города-заводы» имело свою историю. Создаваемые в необжитом, глухом регионе поселения называли просто заводами. Первым управляющим казёнными заводами Урала В. Н. Татищевым в горный устав был введён термин «горные города», что в определённой степени объяснялось особенностями ландшафта таких поселений. Термин «город-завод» появился в 1920-х годах уже в то время, когда эти поселения превратились в обычные города (введение термина приписывается А. В. Луначарскому). Многие из них и сегодня представляют административные и промышленные центры Урала и Сибири: Екатеринбург, Пермь, Петрозаводск, Барнаул, Ижевск и другие.

Города-заводы были как государственными (казёнными), так и принадлежавшими частным лицам – династиям Демидовых, Строгановых, Турчаниновых, Яковлевых, Баташовых, Расторгуевых, Твердышевых и другим. Их планировочная структура строилась по одной и той же схеме, сложившейся в результате технологии выплавки металла из руды с использованием силы водяного потока, а также обусловливалась особенностями размещения поселений в природной среде горного Урала.

Функционирование вододействующих заводов должно было обеспечиваться устройствами забора воды из реки и созданием уже на площадке предприятия разветвлённой системы подведения воды непосредственно к производственным зданиям – фабрикам. Все эти непростые устройства и сам источник – река с созданным прудом, а также большая площадка завода не могли не стать главными элементами в формировании планировочной и пространственной структуры поселения. Они предопределяли направления уличной сети, размещение центра, пространственную организацию застройки. В 1-й половине XIX в. в металлургическое производство начали активно внедрять паровые двигатели, тем не менее лишь в единичных случаях они изменяли энергетическую систему завода. Что же касается структуры поселения, то она по-прежнему строилась на учёте особенностей вододействующего производства.

Вододействующий завод вместе с системой плотины, пруда и передающих воду каналов становился центром поселения, чья планировочная структура имела выраженный крестообразный каркас [5]. Одна ось каркаса

совпадала с руслом реки, вдоль нее располагались производственные корпуса и развивалась площадка завода, которая находилась ниже уровня плотины на 5-10 м. Вторая, более короткая ось совпадала с линией плотины и главной улицей поселения. По обеим сторонам плотины организовывались две площади с культовыми и общественными зданиями. Параллельно осям закладывалась улично-дорожная сеть и регулярно располагались жилые строения. В результате создавались компактные поселения, изолированные от внешнего окружения, вплоть до устройства по периметру укреплённых стен по образцу крепостных (рисунок 4). Это объяснялось необходимостью препятствовать побегам рабочих, которые были крепостными, а также защитой от соседних племён, населявших в то время территории нового строительства.

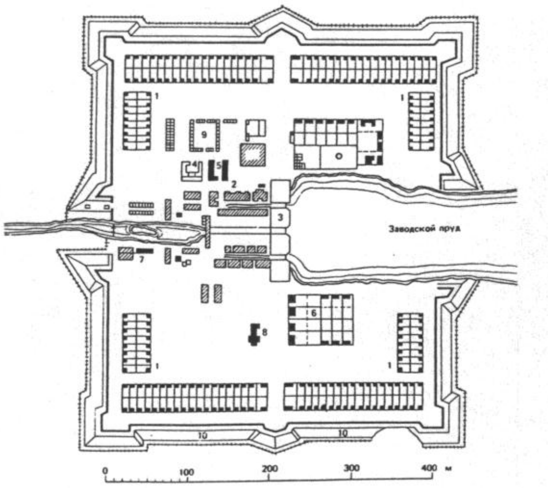


Рисунок 4. Город-завод Екатеринбург, Россия (реконструкция по Р. М. Лотаревой)

Первые города-заводы возводились «по месту» на основе умозрительного замысла, с фиксацией плана после начала строительства. Однако уже к концу XVIII в. сложилась однозначная, теоретически осмысленная пространственная структура городов-заводов, их строительству теперь предшествовали проектные планы, которые выполнялись архитекторами, чертежниками и геодезистами, воспитанниками столичных и местных горных школ, имевшими «большой практический опыт, строительные знания и художественные навыки» [5, с. 30].

С 1806 г. в штат заводских работников по Главному управлению горных заводов Урала была официально включена должность архитектора для руководства строительством производственных объектов, а также всего поселения. В 1-й половине XIX в. на Урале работало более 70 архитекторов, многие из них закончили Академию художеств в Петербурге: В. И. Баженов, В. П. Стасов, С. Е. Дудин. В основном, архитекторы приглашались для проектирования гражданских зданий: храмов, заводоуправлений, торговых рядов, больниц, жилых домов владельцев и управляющих заводами. Однако известны случаи профессионального проектирования архитектуры производственных строений (Гусевский завод – В. И. Баженов, Истинско-Залипяжский – В. П. Стасов) [5]. Ижевский, Екатеринбургский, Златоустовский, Воткинский, Пожевский, Кушвинский, Каслинский заводы стали образцами русской промышленной архитектуры периода классицизма.

Жилые дома для рабочих и мастеров строились преимущественно деревянными в соответствии с местными традициями и климатическими условиями, предпринимались попытки стандартизировать жилую застройку. Используемый декор «отражал творческие возможности народов разных национальностей, населявших Россию» [5]. Иногда в декоративном убранстве проявлялись специфические производственные мотивы, например, узор «кузнечные клещи» в орнаменте на наличниках жилых домов при Каслинском заводе.

К середине XIX в. строительство городов-заводов прекратилось, что объяснялось закатом эры вододействующих производств, исчерпавших возможности повышения производительности, дальнейшее их развитие требовало коренных изменений социально-экономических условий, уровня техники и строительных приёмов.

В конце XVIII – начале XIX в. в промышленно развивающихся странах (Великобритании, Франции, США) социальные процессы и финансовые возможности концентрирующегося капитала вызвали строительство промышленных поселений в виде городов, получивших название **городов компаний** (company town). Термин «города компаний» появился позже своего объекта, он был впервые введён в США в конце XIX в. [6].

Города компаний представляли собой промышленные поселения с расширенным составом объектов, особенностью которых являлась принадлежность владельцу и полная зависимость от него (рисунок 5). Как правило, это был небольшой город, спланированный и администрируемый промышленником, которому принадлежали практически все объекты и земля, город часто носил имя владельца: США – Пульман Сити, Барбетон, Стенвей, Вандергрифт, Ловелл; Великобритания – Солтаир (рисунок 6).

Рисунок 5. Город компаний в Великобритании, современное состояние. Фото автора

Рисунок 6. Застройка города Солтаир, Великобритания (по J. S. Garner)

В отличие от промышленных деревень, которые были обязаны производственным объектам только своим появлением и первоначальной организацией, но в дальнейшем развивались самостоятельно, города компаний имели долгосрочную программу эксплуатации. Они возводились на свободных площадках вблизи города как расширение уже имеющегося производства. За весь период существования, до середины XX в., было построено более 300

городов компаний, чьё становление проходило в два этапа – 1800 – 1880-е и 1880 – 1940-е годы.

Первый этап характеризовался тем, что в городах компаний допускалось частное строительство, плановая застройка и патронаж предполагались только для основной части поселения: Великобритания – Солтаир (1851 – 1876), Бессбрук (1846), Акроудон (1847 – 1861); Франция – Мултхаус (1836 – 1866), Маргутте (1846), Нойзел-сур-Марне (1869); США – Ловелл (1832), Холиуок (1848), Чикопее Фоллс (1850), Эчота (1868), Манчестер (1876) [7] (рисунок 7). Было создано и апробировано три принципиальных модели пространственной организации промышленного поселения, имевших большое значение не только для практики возведения таких поселений, но и для общей теории градостроительства. В создании моделей большую роль сыграли идеальные проекты жизнеустройства французских архитектора К. Н. Леду и утописта Ш. Фурье, английских мыслителя Р. Оуэна и писателя Д. Бэкингема.

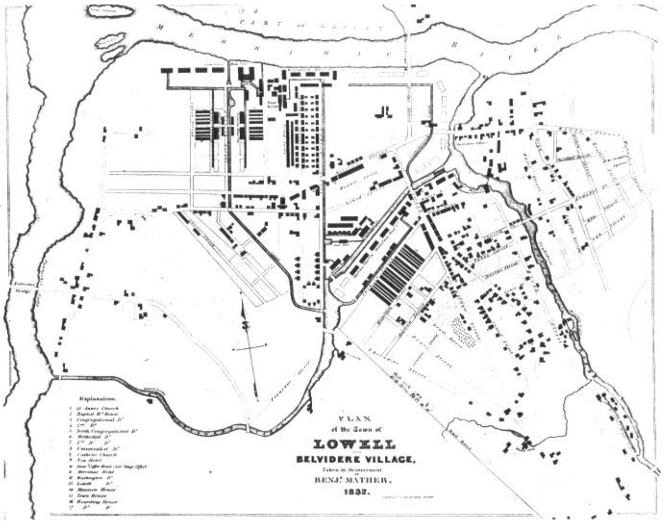


Рисунок 7. План города Ловелл, США (по B. Meakin)

Первая модель, объединённая, представляла промышленные и жилые территории как единый конгломерат с размещением промышленных объектов в центре поселения и изоляцией его от окружающей среды. Во второй модели, соединённой, промышленные и жилые территории формировали целое при их четком разделении, с размещением предприятий параллельно жилым территориям и частичным раскрытием поселения в окружающую среду. В третьей модели, разъединённой, промышленные и жилые территории не только разделялись, но и обособлялись, размещаясь произвольно относительно друг друга, с полным или частичным раскрытием поселения в окружающую среду [2].

До конца первого этапа строительства городов компаний наиболее часто использовались объединённая и соединённая модели, возникали реализации на основе двух моделей. Планировка отличалась регулярностью, её подчинение геометрии строго выдерживалось, производство являлось центром поселения, вся застройка осуществлялась из стандартных элементов с минимальными общественными службами, умеренным озеленением. Наиболее характерными примерами объединённой модели выступали английские по-

селения Солтаир, Бессбрук, Акроудон. Во Франции рабочая колония Мултхаус (инженер Э. Мюллер) и поселение Нойзел-сур-Марне (архитектор Ж. Сулнье) строились на основе соединённой модели. Её реализацией стали практически все города компаний США, строительство которых было массовым, особенно на восточном побережье, в Новой Англии (Холиуок Эчота, Ниагара Фоллс, Чикопее Фоллс, Манчестер, Пелзер, Вандергрифт). Использование нескольких моделей в одном поселении можно проследить во французском Маргутте (архитектор К. Тиерс) и американском Ловелле.

С 1880-х годов одновременно в Европе (Великобритания, Германия) и США начался второй этап развития городов компаний [2]. Его инициировали выступления объединённых в профсоюзы рабочих и движение патернализма в среде промышленников, вызванное социальными идеями в обществе. Как отмечал Д. Рэпс, «страх и филантропия играли значительную роль в развитии новых городов компаний» [8, с. 421]. Города компаний практически полностью находились под контролем промышленников, никакого частного строительства уже не допускалось, управляемость застройки поселений, их принадлежность одному владельцу делали возможным проведение любых экспериментов.

Наибольшее распространение получили соединённая и разъединённая модели промышленного поселения, особенностью стал отход от строгой геометрии плана, появление наряду с регулярными живописных планировочных построений. Наиболее показательными примерами воплощения соединённой модели явились американские поселения Пульман Сити (1867 – 1881) и Хопедэйл (1856 – 1886). В европейской практике соединённую модель демонстрировали поселения промышленника Круппа в Германии, основанные на металлургических заводах (Шедерхот, 1872 г.; Атенхот, Алфредсхот-1 и Алфредсхот-2, Эссен, 1894 г.). К 1910 г. в таких поселениях проживало 46 тысяч человек. Первоначально эти посёлки застраивались многоквартирными домами в три-четыре этажа, позднее распространилась английская практика отдельных двухэтажных домов на одну семью: Кроненберг, Альфредсхот, Дальхаузер и другие [2].

На территории Российской империи аналогами городов компаний, построенных по типу соединённой модели, можно назвать Большую Тверскую мануфактуру на окраине города Твери и поселение на основе Добрушской бумажной фабрики, построенное на белорусских землях (рисунок 8). Оно включало, помимо фабричных корпусов и жилых домов для рабочих и служащих, пожарное депо, больницу, аптеку, оптовый склад продуктов, фабричную школу и училище, ремесленные классы, гидротехнические сооружения (рисунки 9 – 11) [9]. Значимость фабрики в народнохозяйственном комплексе всей страны (она была в Российской империи второй в отрасли после предприятия братьев Варгуниных) обусловила высокий, соответствующий мировым образцам технический и архитектурно-планировочный уровень не только предприятию, но и поселению. До сегодняшнего дня сохранились производственные корпуса, выполненные в неоготическом стиле, а также некоторые жилые и общественные постройки.

Рисунок 8. Поселение Большая Тверская мануфактура, жилые казармы для рабочих, Россия.

Рисунок 9. Промышленное поселение при Добрушской бумажной фабрике, производственные постройки, Беларусь.

Современное состояние. Фото автора

Промышленные поселения при Добрушской бумажной фабрике, современное состояние. Фото автора

Рисунок 10. Административное здание

Рисунок 11. Жилой дом для рабочих

К началу XX в. разъединённая модель промышленного поселения стала вытеснять все остальные, в Европе этот процесс шёл стремительней. Трансформация модели заключалась в привнесении в планировочную структуру поселения идеи размещения всех зон, особенно жилой, в зелени. Открытым пространствам, не включая дорог, отводилось до 10% территории поселения. В то же время промышленный сектор потерял главенствующую роль, его доля даже ограничивалась не более 1/15 территории. Промышленная зона всё чаще размещалась в стороне, на окраине поселения, и утрачивала прежнюю значимость (Великобритания – Порт-Санлайт, 1888 г., Борнвилл Виллэдж Траст, 1879 – 1893 гг.; Голландия – Агнета Парк, 1880 г.; США – Барбетон, 1891 г.).

В городах компаний обеспечивались более высоких стандарты проживания: выше продолжительность жизни, ниже уровень заболеваемости, преступности. Эти поселения рассматривались как образец, теоретический и практический опыт их строительства был использован при разработке концепции города-сада и нового города. Апробированные в промышленных поселениях идеи функционального разделения территорий привели к призна-

нию принципа функционального зонирования города. Главным в организации как промышленных, так и непромышленных поселений стал базирующийся на разъединённой модели принцип выделения производственных территорий в самостоятельные зоны.

Строительство городов компаний постепенно прекращалось. Дольше всего они строились в США (Брукингс, 1914 – 1925 гг., Гилкрист, 1937 г.), последними были специально созданные во время Второй мировой войны поселения для интернированных граждан японского происхождения.

Соцгород как разновидность промышленного поселения был создан в Советской России в 1920-е годы. Он последовательно развивал идею монофункционального поселения, основанного на промышленном производстве. Наиболее быстрый рост соцгородов отмечался в 1930-е годы и в конце 1940-х – начале 1950-х годов [10].

Особенность таких поселений состояла в соединении имеющегося мирового опыта промышленного строительства и, прежде всего. опыта возведения поселений для фабричных рабочих, с идеологическими установками социалистического общества, где правящим являлся рабочий класс. Значимость этого класса в государстве предопределяла строительство поселения на базе завода и «вокруг завода».

Соцгорода развивались в двух типах. Первый тип представляли достаточно большие города, формирование которых было вызвано необходимостью освоения богатых полезными ископаемыми районов страны путём строительства промышленных гигантов (Магнитогорск, Новокузнецк, Березняки). Вторым типом соцгорода являлись сравнительно небольшие поселения на базе различного рода промышленных предприятий, в том числе начавшихся строиться по плану ГОЭЛРО электростанций (посёлок при Волховской ГЭС, Кизеловской и Каширской электростанциях) и крупных заводов вблизи городов (посёлки Уралмашзавода в Свердловске, горьковского автозавода в Нижнем Новгороде, город Шелихов на базе алюминиевого завода рядом с Иркутском). Развитие такого типа поселений инициировалось на местах руководителями предприятий, считавшими, что наиболее целесообразным и удобным для населения является строительство «собственных» посёлков рядом с заводами и фабриками.

Соцгород первого типа должен был стать основой социалистического расселения, альтернативой крупному городу, численность жителей в нём ориентировочно принималась 40-100 тысяч человек. Историческим прототипом можно считать «промышленный город» французского архитектора Т. Гарнье (1904), зонирование которого предвосхитило положения Афинской хартии CIAM 1933 г., окончательно закрепившие принципы функционально разделённого города.

В разработке соцгорода первого типа большую роль играли теоретические построения советских проектировщиков, их модели планировочного устройства поселений, вошедшие в общемировую теорию градостроительства. Планировочную основу составляло чёткое разграничение функциональных зон, по сути, пространственная организация соцгорода строилась на

разъединённой модели промышленного поселения, теоретическое развитие которой демонстрировали проекты непрерывного, линейного города Н. Милютина (1930) и развивающегося города Н. Ладовского («парабола» Ладовского, 1929 – 1930 гг.).

Наряду с функциональным зонированием соцгород имел ещё одну основополагающую характеристику. Он рассматривался как поселение с обобществлённым бытом и коллективными формами жилища. Реализация этого обеспечивалась формированием жилой застройки в виде типовых структурных элементов – жилых комбинатов, рассчитанных на 2-4 тысячи человек. Идея формирования соцгородов на основе жилых комбинатов получила в 1930-х годах широкое распространение, многие известные советские архитекторы были вовлечены в их разработку: И. Голосов, И. Соболев, Н. Баранова Л. Гальперин, Е. Ильин, М. Русаков, А. Чалдымов и другие.

Проектный процесс имел и довольно масштабную реализацию, хотя в связи со сложными экономическими условиями в стране проекты часто подвергались корректировке на местах (Хибиногорск, на базе освоения месторождения апатита и нефелина на Кольском полуострове, 1929 г.; Игарка, порт и центр лесопильной промышленности в устье Енисея, 1930 г.; Комсомольск-на-Амуре, индустриальный и культурный центр Приморского края на Дальнем Востоке, 1933 г.; Мончегорск, на базе медно-никелевого комбината на Кольском полуострове, 1936 г.; Беговат, на базе узбекского металлургического завода, 1942 – 1943 гг.; Темиртау, на базе металлургического завода в Казахстане, 1942 – 1943 гг.; Волжский, на базе гидроэлектростанции на реке Волге, 1951 г. и др.) [11].

Второй тип соцгорода был ориентирован на формирование планировочной структуры преимущественно по образцу посёлка, особенно на первой стадии строительства, в 1920-е годы. Здесь идея обобществлённого быта и коллективного жилища получила меньшее развитие, «прижилось» и название для таких поселений – рабочий посёлок.

Лучшие проекты рабочих посёлков отличало чёткое зонирование территории, трассировка живописных по начертанию улиц, обилие зелёных насаждений с расположенными среди них общественными зданиями (школа, больница, детские учреждения, баня и др.), использование малоэтажной жилой застройки с приусадебными участками.

К концу 1920-х годов почти повсеместно усадебный тип застройки стал заменяться кварталами секционных домов, причём на первом этапе замена шла через блокированные дома коттеджного типа или двух-, трёхэтажные дома секционного типа. Однако до конца 1930-х годов во многих посёлках имело место сохранение приусадебных участков, использовались и другие приметы сельской жизни, например, строительство сараев для содержания домашнего скота во дворах секционных зданий, причём не стихийное, силами самих жильцов, а плановое, по проекту. Это можно объяснить тем, что рабочие новых предприятий, вокруг которых строились поселения, были в основном выходцами из деревень. В этом же заключалась и причина меньшего распространения идей коллективизма в быту.

В послевоенное время (1940 – 1950-е годы), несмотря на постоянный приток в ряды рабочих сельских жителей, облик рабочих посёлков существенно изменился. В проектах таких поселений жилая застройка состояла преимущественно из многоэтажных домов, исчезли и приметы сельского быта, рабочие посёлки стали напоминать небольшие города.

Прежде всего, они строились по типу соединённой модели промышленного поселения, завод или фабрика граничили с селитебной территорией и являлись отправной точкой всех пространственно-планировочных построений (рисунок 12). Предзаводская площадь исполняла роль главного места, административного и культурного центра с размещением значимых общественных зданий: заводоуправления, городских служб, дома культуры, кинотеатра, дома быта, универмага и других (рисунок 13). На главный вход, проходную предприятия ориентировались основные улицы, здесь же находился сквер или небольшой парк, иногда он совмещался с санитарно-защитными посадками, разделяющими промышленную и селитебную территории.

Рисунок 12. Схема плана рабочего посёлка Тракторного завода в Минске.

Рисунок 13. Предзаводская площадь с корпусами главной проходной Тракторного завода

Фото автора

Существенной особенностью рабочих посёлков явилось и то, что при определённой самодостаточности таких поселений они возводились с расчётом последующего вхождения в структуру большого города, на окраине которого строились. Поэтому они сразу проектировались как самостоятельные градостроительные образования с размещением всех необходимых объектов социального обслуживания, но при этом их планировочная структура была обращена к приближающемуся и поглощающему рабочий посёлок городу.

Характерными примерами являются рабочие посёлки тракторного и автомобильного заводов в Минске, заложенные на юго-восточной окраине города в 1945 – 1955 гг. (рисунки 14 – 16). Несмотря на их определённую оторванность от города во время строительства, они изначально не задумывались как изолированные и в настоящее время стали частью планировочной структуры Минска [12].

Рисунки 14 – 16. Рабочий посёлок Тракторного завода в Минске. Фото автора

В целом рабочие посёлки были естественным продолжением типологической единицы промышленного поселения на завершающей стадии его развития. Постепенно отличительные признаки промышленного поселения: цельность планировочной структуры, её взаимосвязь с промышленным объектом, в определённой степени самодостаточность создаваемой среды – в таких посёлках утрачивались, особенно это обнаружилось во время послевоенного строительства. Имевшиеся фабричные поселения «поглощались» городами, вблизи которых они строились, или превращались в населённые места обычного типа с разнообразной, в том числе и промышленной функцией. В этом сказывалась общая тенденция исчезновения промышленного поселения как типа.

В 1960-е годы в СССР на базе крупных предприятий начали строиться новые города, например, в Беларуси Новополоцк, Солигорск, Светлогорск, Белозёрск, но их градообразующая база формировалась уже не одним предприятием, а целым комплексом, принципы пространственной организации были иными, чем в промышленном поселении.

Таким образом, промышленное поселение как типологическая единица промышленной архитектуры прошла долгий путь формирования, существуя и развивая различные пространственные формы. Сегодня история промышленных поселений стала частью всеобщей истории архитектуры, однако вехи пройденного исторического пути получили целостное видение лишь в настоящее время и здесь ещё продолжает оставаться широкое поле неисследованных вопросов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bradley, B. H. The Works: the industrial architecture of the United States / B. H. Bradley. – New York, Oxford : Oxford University Press, 1999. – 347 p.
2. Морозова, Е. Б. Эволюция промышленной архитектуры / Е. Б. Морозова. – Мн.: БНТУ, 2006. – 240 с.
3. Русское градостроительное искусство. Градостроительство России середины XIX – начала XX века / Е. И. Кириченко, М. В. Нащокина ; под общ. ред. Е. И. Кириченко. – М. : Прогресс-Традиция, 2001. – 340 с.
4. Морозов, В. Ф. Гродненские королевские мануфактуры – первые промышленные поселения на белорусских землях / В. Ф. Морозов, Е. Б. Морозова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2014. – Вып. 17. – С. 35 – 46.
5. Лотарева, Р. М. Города-заводы России: XVIII – первая половины XIX века / Р. М. Лотарева. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1993. – 216 с.
6. Garner, J. S. The company town: architecture and society in the early industrial age / J. S. Garner. – New York, Oxford : Oxford University Press, 1992. – 245 p.
7. Meakin, B. Model factories and villages / B. Meakin. – New York : Garland Publisher, 1985. – 480 p.
8. Reps, J. W. The making of urban America: city planning in the United States / J. W. Reps. – New Jersey : Pricenton University Press, 1965. – 574 p.
9. Киштымов, А. Л. Первый белорусский топ-менеджер / А. Л. Киштымов // Лидер. – 2003. – № 3. – С. 43 – 45.
10. Косенкова, Ю. Л. Город без окраин – урбанистическая мечта рубежа 1940 – 1950-х годов / Ю. Л. Косенкова // Архитектурное наследство. – 2003. – № 45. – С. 258 – 263.
11. Всеобщая история архитектуры : в 12 т. / редкол. : Н. В. Баранов (гл. ред.) [и др.]. – М. : Изд. л-ры по стр-ву. – 1973 – 1975. –Т. 12. – 1975. – 755 с.
12. Морозова, Е. Б. «Историческая память» как критерий оценки индустриально наследия / Е. Б. Морозова // Праці Науково-дослідного інституту пам’яткоохоронних досліджень / редкол. : В. Клочко (гол. ред.) [і др.]. – Київ, 2013. – Вип. 8. – С. 471 – 478.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется история развития промышленного поселения как архитектурного типа. Будучи первым типом территориальных объектов промышленной архитектуры, существуя в разных формах, промышленные поселения оказали значительное влияние, с точки зрения практики и теории, на формирование городов. Понимание особенностей и закономерностей истории промышленных поселений является сегодня очень важным, поскольку даёт возможность предвидеть новые направления в развитии промышленных территорий современных городов.

SUMMARY

The article is analyzing the historical development of the industrial settlement as the architectural type. Being the first type of the of industrial architecture territorial objects, existing in different forms, industrial settlements greatly influenced on the city formation process, including practical and theoretical aspects. Understanding of the conformities and peculiarities of the industrial settlements’ history is very important nowadays because can help to forecast the new development trends of the industrial areas in modern cities.

Пікулік А. М.

МАСТАЦТВА БЕЛАРУСКАЙ ДЗІЦЯЧАЙ КНІГІ 1920-х ГАДОЎ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 09.03.2015)

Беларускае мастацтва дзіцячай кнігі – адна з вяршынь нацыянальнай мастацкай культуры XX ст. – ніколі не было прадметам спецыяльнай увагі айчыннага мастацтвазнаўства. Сярод тых этапаў яго развіцця, якія патрабуюць пільнай увагі, – кніжнае мастацтва 1920-х гадоў.

У пачатку XX ст. Беларусь уступіла ў паласу вялікіх і пераважна трагічных зрухаў і выпрабаванняў: на яе тэрыторыі разгортвалася расійска-германскае супрацьстаянне ў ходзе Першай сусветнай вайны; вызначальнае ўздзеянне на далейшы лёс краіны аказалі рэвалюцыйныя выпрабаванні 1917 г.; у 1918 – 1920-я гады Беларусь перажыла жах грамадзянскай вайны, аказалася пад часовай нямецкай і польскай акупацыяй. Савецкая ўлада была зноў усталявана ў Беларусі летам 1920 г.; паводле Рыжскага мірнага дагавора 1921 г. значная тэрыторыя краіны апынулася ў складзе Польшчы; у 1922 г. Беларусь уваходзіць у склад новай шматнацыянальнай дзяржавы СССР на правах адной з саюзных рэспублік. Будаўніцтва пралетарскай сацыялістычнай дзяржавы было звязана са значнымі сацыяльна-эканамічнымі, грамадска-палітычнымі, ідэалагічнымі і культурнымі зменамі. Тым не менш, жыццё ў Беларусі паступова ўваходзіла ў больш спакойнае рэчышча, што не магло не садзейнічаць у тым ліку і развіццю кнігадрукавання і мастацтва кнігі.

Ускладаючы на выдавецкую справу перш за ўсё ідэалагічныя, прапагандысцкія функцыі, кіраўніцтва ўзяло курс на будаўніцтва дзяржаўнага кнігадрукавання: прыватныя выдавецтвы, амаль цалкам знішчаныя ў часы ваеннага камунізму, разам з кааператыўнымі перажылі кароткачасовы ўздым толькі ў перыяд НЭПа. Галоўную ролю ў беларускім кнігавыданні 1920-х гадоў адыгралі арганізаванае ў 1921 г. на базе аддзялення Дзяржаўнага выдавецтва РСФСР «Дзяржаўнае выдавецтва БССР»; створанае ў 1924 г. на базе аб’яднання выдавецтва «Белтрэстдрук» і кааператыўнага выдавецтва «Савецкая Беларусь» «Беларускае дзяржаўнае выдавецтва» (БДзВ). Менавіта БДзВ стала буйнейшым кнігавыдавецкім цэнтрам рэспублікі, дзе ажыццяўлялася выданне беларускай нацыянальнай (у тым ліку мастацкай) літаратуры. Свой уклад у гэтую справу ўнеслі таксама рэдакцыі часопісаў «Маладняк» і «Узвышша».

Нельга не заўважыць, што новыя ўлады адразу зразумелі выключнае значэнне дзіцячай літаратуры і рабілі ўсё магчымае, каб наладзіць яго хутка і на належным узроўні. У сувязі з гэтым моцны імпульс атрымала і мастацтва кнігі, ужо ў 1927 г. гісторык мастацтва і мастацтвазнаўца М. Шчакаціхін меў усе падставы напісаць: «Асаблівую ролю адыграла якраз апошняя (выдавецкая) справа, што выклікала цяпер да жыцця наша кніжнае мастацтва і наогул графіку, якая займае ў нашай сучаснай мастацкай творчасці адно з самых першых месцаў і ў творах некаторых сваіх прадстаўнікоў ужо дасягае таго сціслага сінтэзу нацыянальнае формы з адпаведным сацыяльным зместам і

практычнай карыснасцю, які наогул з’яўляецца асабліва патрэбным для нашага новага мастацтва» [3, с. 194].

Як і раней, перш за ўсё аказаліся запатрабаванымі вучэбныя дзіцячыя кнігі, якіх катастрафічна не хапала. Выданне вучэбнай літаратуры, як правіла, ажыццяўлялася ў беларускіх дзяржаўных выдавецтвах пад кіраўніцтвам літаратурна-навуковай калегіі пры Камасвеце Беларусі. Згодна з пратаколам толькі аднаго пасяджэння гэтай калегіі ад 15 сакавіка 1921 г. было прынята рашэнне выдаць хрэстаматыю Я. Лёсіка «Наша крыніца»: «Прызнаць хрэст. “Наша крыніца” як першую спробу беларуск. хрэстаматыі за арыгінальны твор; надрукаваць хрэстаматыю “Наша крыніца” у ліку 25 000 экз., загатовіць матрыцы і заплаціць аўтару за 25 друк. лістоў 4 000 000 рублёў» [2, с. 36]. Там жа было вырашана перадрукаваць граматыку Б. Тарашкевіча, «Гісторыю Беларусі» У. Ігнатоўскага, набыць і выдрукаваць рукапісы беларускіх школьных падручнікаў, якія знаходзяцца за мяжой, выдаць творы З. Бядулі, зборнік апавяданняў «Родныя вобразы» Я. Лёсіка і іншыя [2, с. 36 – 37].

У пратаколе № 6 сходу літаратурна-навуковай камісіі ад 23 мая 1921 г. разглядалася пытанне аб «Лемантары беларускім» С. Некрашэвіча. Калегія у складзе С. Некрашэвіча, Я. Лёсіка, Я. Луцэвіча вырашыла: «Лемантар вельмі добры, багаты зместам па адозвам знаўцаў. Набыць і аддрукаваць у ліку 25 000 экз., а калі дапусціць тэхніка, то і болей. Даручана аўтару зрабіць адпаведныя папраўкі падлуг экспертаў» [2, с. 44]. У выніку прынятага рашэння быў выдадзены «Беларускі лемантар» С. Некрашэвіча – найбольш значнае вучэбнае выданне 1920-х гадоў. Гэтая гарманічная і змястоўная вучэбная кніга яскрава зарыентавана на беларускую дзіцячую (перш за ўсё сялянскую) аўдыторыю. Ва ўмовах ідэалагізацыі культурнай прасторы аўтар здолеў стварыць падручнік, новай савецкай ідэалогіяй, здаецца, зусім не закрануты; ён нібы працягвае традыцыю «адраджэнскай» вучэбнай кнігі пачатку ХХ ст. і непасрэдна звяртаецца да свайго маленькага чытача, размаўляючы з ім на блізкай, зразумелай мове. У «Лемантары» ўжываюцца найбольш распаўсюджаныя беларускія прозвішчы, выкарыстоўваецца беларускі фальклор: прымаўкі, казкі, загадкі; тут шмат прыродных замалёвак, кароткіх апавяданняў аб сялянскім жыцці, працы, звычаях, дзіцячых гульнях і г. д. Поспех падрыхтаванага С. Некрашэвічам падручніка тлумачыцца добра прадуманай дыдактычнасцю: паступова, крок за крокам, ненадакучліва і займальна аўтар вучыць сваіх чытачоў грамаце, звяртаючыся да іх жыццёвага вопыту, ужываючы для замацавання матэрыялу паўторы і запамінальныя візуальныя вобразы. Шматлікія лапідарныя, але зразумелыя і даволі выразныя маленькія па памеру малюнкі (у пераважнай большасці контурныя) значна ўзбагачаюць «Лемантар». На жаль, мастак, які падрыхтаваў выяўленчы рад кнігі С. Некрашэвіча, застаўся невядомым, яго прозвішча ў выданні 1922 г. не пазначана, але выказваліся думкі, што менавіта неабходнасць добра праілюстраваць падручнік вымушыла друкаваць кнігу за межамі Беларусі – у Берліне [1, с. 224]. «Беларускі лемантар» С. Некрашэвіча вытрымаў шмат перавыданняў, шостае з якіх, як вядома, было здзейснена

ўжо ў Беларусі («Лемантар», 1929 г., Мінск). Некалькі разоў выдавалася і падрыхтаваная С.Некрашэвічам беларуская чытанка «Роднае слова» (1922 – 1925).

Значна змяніліся і адносіны да дзіцячай мастацкай літаратуры, яна заняла значнае месца сярод усёй кнігавыдавецкай прадукцыі; працягвалася асэнсаванне кнігі для маленькіх чытачоў як моцнага сродка выхавання. Але, калі дзеячы нацыянальна-культурнага адраджэння спадзяваліся выхаваць з іх дапамогай перш за ўсё нацыянальную самасвядомасць, у паслярэвалюцыйны час на дзіцячую кнігу ўскладаўся абавязак выхавання «новага чалавека» сацыялістычнага грамадства. Ідэалагічная функцыя дзіцячай кнігі фарміравалася паступова і стала асабліва відавочнай у 1930-я гады, але ўжо ў 1920-я гады ад гэтай кнігі сталі патрабаваць яскравай адметнасці: яна павінна была мець ілюстрацыі, зразумелыя маленькаму чытачу і адпаведныя канкрэтнасці, «рэалістычнасці» дзіцячага светаўспрымання.

Выданне масавай дзіцячай мастацкай літаратуры было наладжана ў 2-й палове 1920-х гадоў, але графічныя ілюстрацыі для дзяцей ужо з 1924 г. пачалі з’яўляцца ў беларускіх газетна-часопісных выданнях. Асабліва вялікую ролю адыграла ў гэтым спецыялізаваная «штомесячная часопісь для дзяцей “Беларускі піонэр”, орган ЦК ЛКСМБ і Наркомасьветы БССР», на старонках якой з’яўляліся першыя ілюстрацыі П. Гуткоўскага, А. Тычыны, Я. Кашкеля, А. Вало, А. Абрамава і іншых.

У кастрычніку 1929 г. у складзе Белдзяржвыдавецтва было арганізавана некалькі спецыялізаваных рэдакцый. Падручнікі рыхтаваліся ў сектары падручнікаў, навуковай і навукова-папулярнай літаратуры; мастацкія творы для дзяцей пачалі ствараcца ў сектары дзіцячай і юнацкай літаратуры, так званым «юндзетсектары», што паступова стаў аб’ядноўваць не толькі літаратараў, але і мастакоў, якія прафесійна займаліся менавіта дзіцячай кнігай. Праца вялася настолькі інтэнсіўна, што ўжо ў 1930 г. спатрэбіўся і тыражом 5 000 экзэмпляраў быў выдадзены «Кнігасьпіс дзіцячай і піонэрскай літаратуры» (Белдзяржвыд, Мінск), які даваў уяўленне пра ўжо надрукаваныя і ў той час дзіцячыя выданні і тыя, што рыхтаваліся. Згодна з кнігаспісам, дзіцячыя выданні пачалі выходзіць у 1927 г., пераважная іх большасць прыпадала на 1928 – 1929 гг. і была падрыхтавана ў Беларускім дзяржаўным выдавецтве; асобныя кнігі выходзілі ў выдавецтве «Чырвоная змена» і іншых. Усяго для «дзетак-малалетак», «малодшага ўзросту», «сярэдняга ўзросту» на беларускай мове ў гэты час было надрукавана каля 100 кніг.

Пераважная іх большасць – арыгінальныя, створаныя беларускімі літаратарамі творы: аповесці, апавяданні. Друкаваўся і фальклор, але ў большасці выпадкаў выдаваліся бытавыя казкі ці казкі пра жывёл з моцнай тэмай сацыяльнай няроўнасці. Перавага ў першае паслярэвалюцыйнае дзесяцігоддзе відавочна аддавалася дзіцячым кнігам, прысвечаным развіццю тэхнікі, рэаліям новага сацыялістычнага побыту і г. д. Былі сярод першых дзіцячых кніг і пераклады з рускай, украінскай, польскай, яўрэйскай, нямецкай і іншых моў. Цікава, што шэраг выданняў паўтараў больш раннія расійскія кнігі. У гэтых выпадках прозвішча расійскіх ілюстратараў не пазна-

чаліся, і толькі аднойчы было адзначана, што малюнкі да казкі К. Чукоўскага «Мый да дзір», надрукаванай Беларускім дзяржаўным выдавецтвам у 1928 г., належалі расійскаму мастаку Ю. Аненкаву. Яго вядомыя ілюстрацыі былі створаны яшчэ ў 1923 г. і вытрымалі больш за 30 перавыданняў.

Нельга не заўважыць і тое, што графічнае аздабленне дзіцячых кніг заўсёды ў гэты час знаходзілася ў цэнтры ўвагі прэсы. Агляды кніжных навінак, рэцэнзіі на асобныя дзіцячыя выданні рэгулярна з'яўляліся на старонках цэнтральных беларускіх газет «Звязда» і «Савецкая Беларусь».

На працягу вельмі кароткага часу ілюстраваная дзіцячая кніга Беларусі пераадолела свой папярэдні паўпрафесійны, «аматарскі» ўзровень: тут склалася даволі шырокае прафесійнае кола мастакоў, многія з іх дэманстравалі свой сталы і адметны творчы почырк. Майстры, якія працавалі ў беларускіх кніжных і часопісна-газетных выдавецтвах, у гэты перыяд, як правіла, яшчэ не спецыялізаваліся ў дзіцячай ці дарослай кніжнай ілюстрацыі, яны існавалі ў адзінай культурнай прасторы і шмат рабілі на карысць новай беларускай кніжнасці. І хоць тагачасныя кнігі ўяўлялі сабой у большасці выпадкаў вельмі сціплыя выданні ў мяккіх вокладках, надрукаваныя на шэрай няякаснай паперы і ўпрыгожаныя нешматлікімі ілюстрацыямі і іншымі элементамі кніжнага аздаблення, ацаніць якія цяжка з нагоды нізкага паліграфічнага ўзроўню іх выканання, паслярэвалюцыйныя майстры зрабілі шмат. Дзякуючы іх намаганням адрасаванае як дзецям, так і дарослым мастацтва кнігі канчаткова сфарміравалася як самастойная і эстэтычна значная з'ява. Мастакі кнігі з поспехам удзельнічалі ў першых Усебеларускіх мастацкіх выстаўках (1925, 1927, 1929 гг. і г. д.), а ў 1927 г. творы П. Гуткоўскага, В. Дваракоўскага, А. Тычыны, Г. Змудзінскага экспанаваліся на Міжнароднай выстаўцы кніг у Лейпцыгу [4, с. 308 – 329].

У 1920-я – пачатку 1930-х гадоў у беларускім дзіцячым кніжным мастацтве працавалі А. Абрамаў, І. Ахрэмчык, А. Булычоў, В. Волкаў, М. Гусеў, П. Гуткоўскі, Д. Дваракоўскі, М. Жытніцкі, Г. Змудзінскі, М. Ізраільскі, Я. Кашкель, Е. Лапін, Я. Леус, М. Малевіч, Б. Малкін, Я. Мінін, П. Пузынкевіч, Я. Тарас, А. Тычына, М. Філіповіч, Н. Хмялеўская, В. Ціхановіч, А. Шахрай, У. Шульц, М. Эндэ, Н. Ясінская і іншыя. Беларускія выдавецтвы, як вядома, цесна кантактавалі з буйнейшымі кнігавыдавецкімі цэнтрамі Масквы і Ленінграда, адкуль часам запрашалі мастакоў для дапамогі (А. Баранскага, М. Кірнарскага, В. Літко, Л. Хіжынскага і інш.).

Кола мастакоў кнігі складалі вельмі розныя майстры, якія значна адрозніваліся сваім жыццёвым і творчым вопытам, атрыманай прафесійнай адукацыяй, асабістым творчым почыркам і г. д. Для некаторых з іх праца ў беларускай кнізе стала галоўнай справай жыцця, для іншых – толькі эпізодам. Відавочна, тым не менш, што беларуская дзіцячая кніжная ілюстрацыя як адметная і эстэтычна значная з'ява ў гэты перыяд існавала дзякуючы намаганням майстроў, якія спецыялізаваліся пераважна ў кніжнай графіцы і былі звязаны з дзейнасцю Беларускага дзяржаўнага выдавецтва, беларускіх газетна-часопісных выдавецтваў. Пры усей разнастайнасці творчых манер у беларускай дзіцячай ілюстраванай кнізе сфарміраваліся паважлівыя да-

верлівыя адносіны да маленькага чытача. Большасць выяў выконвалася ў апавядальнай рэалістычнай манеры, што, як лічылася, цалкам адпавядала канкрэтнасці дзіцячага светаўспрымання.

Тым не менш, пры безумоўнай наяўнасці спецыфічных рыс развіццё беларускага мастацтва дзіцячай кнігі мела шмат агульнага з тымі пошукамі, якія ўвогуле вялі мастакі-кніжнікі ў гэты перыяд. Так, няхай і ў спрошчаным, «згладжаным» выглядзе, у дзіцячай кнізе можна назіраць водгаласы канструктывісцкіх і авангардысцкіх эксперыментаў, што перажылі яскравы росквіт яшчэ ў рэвалюцыйным Віцебску 1918 – 1922 гг. Дзёрзкае, часам амаль эпатажнае выкарыстанне шрыфтоў і іншых элементаў тыпаграфікі, стварэнне аўтарскіх шрыфтоў, вялікая ўвага да праблемы цэласнасці кнігі, смелае размяшчэнне надпісаў на вокладках не толькі па гарызанталі, але і па вертыкалі, дыяганалі, пад вуглом і г. д. прысутнічаюць і ў дзіцячых выданнях. Бясконцым вынаходніцтвам у галіне мастацкіх шрыфтоў, вокладак, тыпаграфікі вылучалася творчасць В. Дваракоўскага, П. Гуткоўскага, М. Тычыны, Г. Змудзінскага, М. Эндэ і іншых.

Адметнай рысай дзіцячай кнігі 1920-х гадоў стаў яе ярка паказаны анімалізм. У гэтым жанры з поспехам працавала некалькі мастакоў, каля вытокаў зявы стаяў Г. Змудзінскі. Яго мастацкае аздабленне кнігі Э. Сетана-Томпсана «Гісторыя аднаго мядзведзя» (1927) ці не першы пераканальны поспех на гэтым шляху. Мастак дэманструе тут не толькі дасканалае веданне знешняга выгляду «гаспадара лесу», але і яго звычак, асаблівасцей паводзін; ён чуйна ўхапіў і здолеў перадаць пластыку магутнага звера, які ў інтэрпрэтацыі графіка зусім пазбаўлены якіх-небудь казачных прыкмет і максімальна набліжаны да свайго сапраўднага «заалагічнага» аблічча.

Крыху пазней выдатныя анімалістычныя творы ў беларускай дзіцячай кнізе здолеў стварыць і В. Ціхановіч. Мастак рана асэнсаваў сваю прыхільнасць да тэм і сюжэтаў, звязаных з жыццём прыроды. Звяры і птушкі ў яго кніжных ілюстрацыях і вокладках адлюстраваны не толькі выразна і дакладна – яны афарбаваны эмацыянальнымі асабістымі адносінамі мастака да «братоў нашых меншых». Паказальна, што ўжо ў першых творах В. Ціхановіча пачаў складвацца адметны творчы почырк: пры ўсёй пераканальнасці яго выяў яны паступова набываюць тую неабходную ступень умоўнасці, «антрапаморфнасці», якія і дазволяць ім у бліжэйшай будучыні стаць праўдзейнымі героямі народных і літаратурных казак.

У гэты ж перыяд пачалася плённая праца ў дзіцячай кнізе аднаго з вядучых беларускіх мастакоў 1-й паловы XX ст. В. Волкава. Таленавіты жывапісец, выдатны майстар малюнка, ён, як вядома, стаў яшчэ і заснавальнікам вядомай дынастыі, звязанай з мастацтвам кнігі. Графічныя ілюстрацыйныя цыклы В. Волкава для дзіцячых кніг 1920 – 1930-х гадоў вылучаюцца асаблівым апавядальным талентам з відавочнымі гумарыстычнымі і нават сатырычнымі матывамі. Пры ўсёй выразнасці і эмацыянальнасці графічнай мовы мастак у большасці выпадкаў захоўвае ўраўнаважанасць кампазіцыйных пабудоў, гарманічнае адзінства кніжнага ансамбля ў цэлым.

Такім чынам, 1920-я гады з’яўляюцца значным этапам развіцця беларускага кніжнага мастацтва для дзяцей. На працягу вельмі кароткага часу ілюстраваная дзіцячая кніга Беларусі пераадолела свой папярэдні паўпрафесійны, «аматарскі» ўзровень: тут склалася даволі шырокае прафесійнае кола мастакоў, многія з іх дэманстравалі сталы і адметны творчы почырк. Кніга для дзяцей упершыню ў Беларусі пачала асэнсоўвацца як адметная і эстэтычна каштоўная з’ява. Працягваючы традыцыі «адраджэнскай» кнігі пачатку XX ст., мастакі тых часоў імкнуліся знайсці сродкі для выяўлення нацыянальнай адметнасці беларускага фальклору; пачала развівацца анімалістычная кніга; мастакі здолелі сфарміраваць паважлівыя даверлівыя адносіны да маленькага чытача. Большасць выяў выконвалася ў апавядальнай рэалістычнай манеры, што цалкам адпавядала канкрэтнасці дзіцячага светаўспрымання.

ЛІТАРАТУРА

1. Батвіннік, М. Азбука на ўсе часы / М. Батвіннік. – Мінск : Беларуская навука, 2003. – 286 с.
2. Купала і Колас, вы нас гадавалі : дакументы і матэрыялы : у 2 кн. / уклад. В. Д. Селяменеў, В. У. Скалабан. – Мінск : Літаратура і мастацтва, 2010. – Кн. 1. 1909 – 1939. – 319 с.
3. Шчакаціхін, М. На шляхах да новага беларускага мастацтва / М. Шчакаціхін // Полымя. – 1927. – № 2.
4. Internationale Buchkurt-Amtlichter Katalog Erachienen in Insel-Verlag. – Leipzig, 1927.

РЕЗЮМЕ

Белорусское искусство книги для детей 1920-х годов -- важный этап его становления и развития. На протяжении непродолжительного времени детская иллюстрированная книга Беларуси преодолела свой прежний полупрофессиональный, любительский уровень: сложился широкий профессиональный круг мастеров, многие из них смогли продемонстрировать зрелый творческий почерк. Книга для детей впервые в Беларуси стала осознаваться как важное и эстетически ценное явление. Продолжая традиции предшествующего десятилетия, художники стремились найти средства для выявления национального своеобразия белорусского фольклора; начала развиваться анималистическая детская книга; художники смогли сформировать уважительное доверительное отношение к своим читателям. Большинство иллюстраций выполнялось в детальной реалистической манере, что соответствовало в целом конкретности детского мировосприятия.

SUMMARY

Belarusian art books for children of the 1920s – an important stage of its formation and development. During the short time children’s picture book of Belarus overcame his former amateur level: there is a broad range of professional artists, many of them were able to demonstrate his mature artistic style. Children's book for the first time in Belarus are becoming understood as important and aesthetically valuable phenomenon. Continuing the tradition of the previous decade, artists have sought to find the means to identify the national identity of the Belarusian folklore; began to develop animalistic children’s book; artists were able to create a respectful attitude to trust their readers. Most illustrations were carried out in more realistic manner, which corresponded to the overall specificity of children’s perception of the world.

Чуйко Т. П.

ШЕВЧЕНКИАНА ВАСИЛИЯ КАСИЯНА 1940-х ГОДОВ

Национальный музей Тараса Шевченко

(Поступила в редакцию 30.09.2014)

Представители различных течений и направлений изобразительного искусства Украины и многих зарубежных стран обращались к личности и творчеству Т. Г. Шевченко. Ещё при жизни коллеги, в частности К. Брюллов, рисовали его образ часто в дружеских шаржах. С 1861 г. до сегодняшнего дня интерпретация образа Т. Г. Шевченко стала одной из константных слагаемых творчества украинских и зарубежных художников, каждый из которых воплощал своё понимание великого художника и поэта. За это время было создано несколько типов портретов Т. Шевченко, наиболее соответствовавшие его внутреннему миру и внешнему сходству: работы И. Крамского, И. Репина, В. Беклемишева и других. Активизации художников в шевченкиане способствовали проводимые на государственном уровне празднования юбилейных дат, особенно 100-летия со дня смерти (1961) и 150-летия со дня рождения художника (1964). В каждой из них приняли участие более 1700 художников, которые представили свои живописные и графические композиции, плакаты, скульптуры, произведения декоративно-прикладного искусства, эскизы театральных постановок. Всё это подтверждает незыблемый интерес к личности Т. Г. Шевченко.

В этом контексте программной является шевченкиана украинского графика Василия Касияна, особенно в период 1940-х годов. Жанровая характеристика его работ включает портреты, тематические композиции, плакаты, он оформлял и иллюстрировал произведения поэта из «Кобзаря». Как писал художник, образ Т. Шевченко привлекал его с первых мгновений: как только почувствовал интерес к рисованию, он срисовывал портреты Кобзаря с репродукций О. Сластиона и И. Ижакевича, лепил из жёлтой глины небольшие бюсты [1, с. 57].

В. Касиян – выпускник Пражской академии изящных искусств, где учился у М. Швабинского, приверженца жизнеутверждающих, проникнутых романтическим пафосом образов. В. Касиян на протяжении творческой жизни оставался последовательным, убеждённым реалистом во всех составляющих наследия: оформлении книги, почтовой марке, эстампной графике, плакате, станковой живописи и т. п. Как отметил Я. Гоян, «он универсально владел карандашом, пером, кистью, резцом и многими эстампными техниками – офортом, литографией, гравюрой на меди, ксилографией линогравюры, акватинтой, сухой иглой и др., которые комбинировал и сам придумывал» [2, с. 133]. М. Зубар в статье «Василий Касьян» писал: «Он один из тех, кто своей деятельностью дал мощный толчок современной нашей гравюре и графике – этой самой массовой форме изобразительного искусства … реалистично правдивое изображение действительности в Касияна сочетается с глубиной и искренностью изображения человеческих чувств … Каждый газетный рисунок, каждая гравюра, целые серии агитплакатов, выполненных за это время

Касияном, – волнующий и страстный призыв к борьбе и победе» [3, с. 5]. По воспоминаниям Е. Шаблиовского, художник в течение всего творческого пути был в силовом поле Шевченко-гения.

В. Касиян в 1940-х годах создал целую галерею портретов Т. Шевченко (тушь, акварель, 1944 г.; литография, акварель, 1945 г.; литография, 1946 г., 1949 г.), а также тематические композиции «Тарас Шевченко и академик Иордан» (офорт, 1941 г.), «Тарас Шевченко в Украине» (1949), иллюстрировал произведения о нём, был редактором многотомного художественного наследия гениального поэта и художника, подготовил труд «Офорты Тараса Шевченко» (1960). Создал цикл иллюстраций к «Кобзарю» (1944 г.; в то время издание осуществить не удалось), цикл плакатов «Гнев Шевченко – оружие победы» (1942 – 1943).

В. Касиян вспоминал, что в 1944 г. начал иллюстрировать «Кобзарь» по заказу «Детгиза» в Москве – издание готовилось для фронта. Было выполнено около ста рисунков пером и тушью, из них более 50 полностраничных, подготовлены заставки (акварель, тушь). Но издательство «Детгиз» не успело напечатать тираж, и иллюстрации были опубликованы в «Кобзаре», войдя вместе с другими рисунками, созданными в 1949 г., в книгу, изданную в 1954 г. в Киеве. Художник вспоминал: «Одной из самых первых иллюстраций, выполненных тогда к “Кобзарю”, стал портрет Т. Шевченко. Я обдумывал, как показать образ поэта в это тяжёлое для Украины время, которая после голодомора и сталинских репрессий исходила кровью от нового страшного бедствия» [4, с. 459]. В. Касияну больше импонировал так называемый «репинский» тип изображения поэта. И. Репин при написании портрета Т. Шевченко (1888) пользовался его автопортретами в офорте, фотографией работы М. Досса (1860). В. Касиян, апеллируя к этому типу портрета, создал образ зрелого человека, его взгляд демонстрировал широкий диапазон эмоций – от внутренних переживаний за свою сложную судьбу, горький жизненный опыт, преданность собственным идеалам до общечеловеческих проблем, особенно боли за украинский невольный народ. Нюансы эмоциональной окраски в других портретах несколько различаются: в одних внимание акцентируется на порывы гнева и напряжения, в других – на спокойствие и мудрость Т. Шевченко. Однако их объединяет авторское понимание человечности поэта-художника, его антропоцентризма. В. Касиян помнил это, осмысливая роль фигуры Т. Шевченко как символа веры в победу гуманистических ценностей во время военного лихолетья.

Среди цикла работ к «Кобзарю» заметно выделяются образы Оксаны к стихотворению «Мы вместе когда-то росли» (1944) и Екатерины из одноименного произведения (1949). В этом же году В. Касиян вернулся к работе над иллюстрациями к повести «Пути Тараса» О. Иваненко, выполнив серию рисунков карандашом. Считается, что они лучше воспроизводят образ молодого Т. Шевченко, чем иллюстрации 1939 г. В рисунках к «Кобзарю» художник впервые обратился к произведениям, которые никогда раньше не интерпретировал, «ибо светился в них непокорный дух украинцев, что теперь побеждали врага и выгоняли с родной земли» [4, с. 459]. К ним относятся

«Иван Подкова», «Рано утром новобранцы...», «Монах». М. Зубар заметил: «Так родились … сто новых рисунков к “Кобзарю” Т. Шевченко, где Василий Ильич нашёл новые оттенки в старых и всегда новых образах этой библии украинского народа. Характерно, что в этих произведениях отразилась работа художника над серией “Гнев Шевченко – оружие победы”. Вот почему эти иллюстрации звучали особенно злободневно, как бы отражая ожидание победоносного окончания Великой Отечественной войны» [3, с. 20 – 21]. Ряд рисунков к «Кобзарю» художник посвятил стихотворениям Тараса, в которых он иллюстрирует своё детство: «Садок вишнёвый возле хаты...», «А. О. Козачковскому», «И золотой и дорогой...», «Если бы вы знали, паныchи», «На Пасху на соломе» и другие. В рисунках отображён образ «печального мальчика-сироты, однако всегда полного чувства собственного достоинства» [4, с. 462]. Присущий шевченкиане В. Касияна реализм помешал ему склониться к слащавой наивности или излишнему пафосу, поэтому весь комплекс иллюстраций к «Кобзарю» выдержан в духе правды, акцентируя внимание на характерных чертах юного таланта. В 1930 – 1950 гг. мастера книжной графики обращались к классическому искусству, переосмысливая и заимствуя творческие методы, средства выражения, принципы построения композиций, объёмное моделирование формы, – это помогало находить чрезвычайно убедительное образное решение.

Отдельно необходимо сказать о творческом методе В. Касияна, в котором просматривается несколько эскизный характер, однако неожиданно метафорический для твёрдого и убеждённого сторонника реалистического метода. Это демонстрирует работа «“Сам Бог витает над селом...” (Тарас Шевченко)» (итальянский карандаш, 1946 г.). Образ Бога художник изображает как портрет мужчины старшего возраста. В нём нет портретных черт Т. Шевченко, однако нельзя не предположить, что В. Касиян прибегнул к метафорическому выражению, вознося образ поэта к звучанию и значению Бога.

Особую актуальность среди графических жанров в 1940-е годы получил плакат. В период Второй мировой войны к образу Т. Шевченко в плакате обращались И. Кружков и С. Отрощенко (1942), О. Довгаль (1942), Д. Шавыкин (1944), И. Плещинский (1944), М. Дерегус (1944), русский художник П. Соколов-Скаля и другие. С именем В. Касияна связана актуализация в графике 1940-х годов плаката, что стало особенностью изобразительного искусства того десятилетия. По наблюдению Л. Владича, только у В. Касияна этот жанр графики приобрел стройное стилистическое выражение. В коллекции Национального музея Тараса Шевченко хранится около 70 произведений художника (1920 – 1960-х гг.), среди которых 10 плакатов. В них представлен образ поэта как вдохновителя на победу в годы Второй мировой войны. В 1946 г. М. Зубар писал: «Оригинальностью замысла поражает серия плакатов Касияна “Гнев Шевченко – оружие победы” (1942). В ней художник, используя для надписей тексты стихотворений Шевченко, придаёт им особую действенность своими рисунками, где изображены моменты героической борьбы украинского народа с немецкими оккупантами в дни Отече-

ственной войны. Шевченко, представленный на фоне каждой композиции, является как бы вдохновителем, свидетелем и участником этой священной борьбы. Ясность мысли, выразительность эмоций, патриотическая направленность при соответствующих художественных средствах – простых и впечатляющих – вот что обращает на себя внимание в этих плакатах Касияна» [3, с. 19].

Свои комментарии написал Л. Владич: «Первоначальные замыслы некоторых плакатов, которые впоследствии вошли в цикл "Гнев Шевченко – оружие победы", воплощённые в эскизной форме, были показаны на выставке, открывшейся в самаркандском Доме Красной Армии к вечеру памяти Шевченко. Вскоре возникла и сформировалась ведущая идея цикла: Шевченко – участник борьбы советского народа против гитлеровских захватчиков, а его гневное слово – оружие победы над ними. Тогда же родилось и название цикла ... Единство стилистики цикла "Гнев Шевченко – оружие победы" обусловлено прежде всего наличием во всех плакатах образа Кобзаря и характером его трактовки. Касиян последовательно провёл через весь цикл сквозную идею, о которой говорилось выше. Если в произведениях некоторых других художников есть только проекция образа Шевченко и его слов на современность, то Касиян идёт дальше: он делает великого Кобзаря нашим современником, ставит его в центре событий Великой Отечественной войны» [5, с. 78].

Следуя своей любимой манере рисунка, выполненного тушью и пером, иногда кистью на тонированной акварелью подложке, художник вместе с тем широко применяет сугубо плакатные приёмы: контрастное сопоставление планов (на первом плане – Т. Шевченко, на втором – сцены фашистских зверств, боевые действия советских солдат и партизан), сочетание контурного и силуэтного изображения фигур и т. д. Но самое важное то, что В. Касиян мастерски использует образный язык плаката, его особенности и возможности. Собственно, весь цикл построен на способности плаката показывать на одном листе, словно под одним небом, происходящее в разных местах и в разное время [5, с. 80]. Примечательно, что Укрвидав (Украинское издательство) при ЦК КП(б)У выпустил три плаката из цикла («...Кажется, лучше нет ничего в мире, как Днепр и наша славная страна...», «Мне всё равно, буду я жить в Украине или нет...», «Свою Украину любите! Любите её... Во время злое») многотысячным тиражом в виде открыток (листовок), которые разбрасывались с советских самолетов над оккупированной территорией Украины. На обороте каждой из них дополнительно помещён текст-обращение к гражданам, находившимся на оккупированной территории. Слова Т. Шевченко были такие: «Не дайте матери, не дайте в руках палача пропадать». Итак, призыв поэта достиг уровня символа и сохранил конкретное значение: созданный художником в одном из плакатов образ матери воспринимался как образ пленённой Украины. Образ поэта-художника в цикле плакатов «Гнев Шевченко – оружие победы» В. Касиян разрабатывает, опираясь на распространённый тип, которому положило начало фото работы Г. Деньера (1859). Традицию этого типа изображения начал сам Т. Шевченко в авто-

портретах 1860 г. (офорт) и 1861 г. (холст, масло). Впоследствии именно этот тип стал матрицей национального изображения-символа, вдохновлял художников разных поколений. Чрезвычайно интересным является оформление открыток этого периода на шевченковскую тематику, к чему также присоединился В. Касиян.

Художник развивал шевченковскую тему и в последующие годы. Показательно, что В. Касиян не перепечатывал иллюстрации из предыдущих изданий, а каждый раз делал другие рисунки на те же сюжеты, углубляя и конкретизируя образы, добиваясь большей завершённости художественной формы [5, с. 112]. Мастер создал цикл акварелей на тему биографии поэта, среди которых произведения «Вручение Т. Г. Шевченко отпускной», «Завещание отца», «На кладбище Матронинского монастыря», «Смерть матери», «Тарас читает произведения Адама Мицкевича в г. Вильно», «Тарас слушает чтение поэзии Пушкина» (все – 1951 г.), «Т. Г. Шевченко над Невой» (1954), выполнил литографии «Т. Г. Шевченко и А. Н. Плещеев в ссылке» (1961), «Народ и слово Шевченко» (1962) и другие. Поколение украинских художников воспитывались на работах В. Касияна, а его творчество было «явлением монументальным в мировой культуре» [6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гоян, Я. Василь Касіян. Автопортрет / Я. Гоян // Василь Касіян Пророк. Есе / Я. Гоян. – Київ, 2006.
2. Гоян, Я. Історія мого життя складає частину історії моєї Вітчизни» / Я. Гоян // Василь Касіян Пророк. Есе / Я. Гоян. – Київ, 2006.
3. Зубар, М. Василь Касіян / М. Зубар. – Київ : Мистецтво, 1946. – 55 с.
4. Касіян, В. Автопортрет / В. Касіян. – Київ : Веселка, 2004. – 671 с.
5. Владич, Л. Василь Касіян. П’ять етюдів про художника / Л. Владич. – Київ : Мистецтво, 1978. – 174 с.
6. Шабліовський, Є. Нас збратав Шевченко / Є. Шабліовський // Василь Касіян. Спогади про художника. – Київ, 1986.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается творчество украинского художника В. Касияна периода 1940-х годов, посвящённое шевченковской теме. Указано, что художник апробировал её в разных жанрах: портрета, тематической картины, плаката, иллюстрации к «Кобзарю» Т. Шевченко. Соединив реалистическое изображение и вольный штрих графической техники, В. Касиян создал свою неповторимую творческую манеру, которая воплощала его интенции в шевченкиане.

SUMMARY

The article considers the work of Ukrainian artist V. Kasiyan period of the 1940s dedicated to Shevchenko topic. Indicated that an artist of proven it in different genres: portrait, thematic paintings, posters, illustrations for «Poet» Shevchenko. Combining realistic portrayal and free barcode graphic techniques V. Kasiyan creating its unique artistic style, which embodied his intention to «shevchenkiana».

Шамрук А. С.

СВЕТ В АРХИТЕКТУРЕ: СОВРЕМЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНТЕКСТ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 02.03.2015)

В выразительной палитре визуальных искусств свет является языковым средством, обладающим существенными возможностями в решении пластических и пространственных задач, выражении многообразной гаммы чувств и эмоций, художественно-семантических значений. В архитектуре, живописи, скульптуре, различного рода артефактах использование света имеет некие общие истоки и основания, в которых прослеживается устремлённость к внутреннему миру человека и метафизическим смыслам, лежащим за пределами видимой реальности. Свет превращается в руках художников и архитекторов в средство, формирующее пространства и среды, где реальный мир встречается с Космосом. Концептуально введённый в структуру архитектурных построек, инсталляций, живописных полотен, свет артикулирует символический смысл и сакральный характер образов и пространств, воздействуя на зрителя на эмоционально-чувственном и образно-ассоциативном уровне.

Продуманное использование источников естественного освещения в архитектуре позволяет моделировать пространство, артикулировать формы, фактуры, детали, создавать настроение и достигать эффектов наполненности трансцендентными смыслами в разных по назначению объектах. Со времени создания римского Пантеона в I в. н. э. круглый проём в крыше, открывающий участок неба с проникающим во внутреннее пространство храма световым потоком, стал одним из значимых архетипов в архитектуре последующих эпох, получив новые интерпретации в XXI в. Сакральные, мистические, чувственные аспекты воздействия света воплощаются в византийской культуре, искусстве готики, ренессанса, барокко, трактующих их в соответствии со стилевыми, культурно-мировоззренческими категориями времени. В живописи Х. Рембрандта, У. Тёрнера, Д. Констебля, М. Караваджо, Д. Веласкеса, Ф. Гойи, импрессионистов раскрываются разные грани света как средства художественной выразительности. В качестве способа моделирования новой картины мира свет используется в авангардном искусстве, воплощая дух эпохи радикальных преобразований: в футуризме, лучизме, супрематизме, конструктивистской архитектуре, поэзии, театре, фотографии, кинематографе, музыке. В авангардной культуре проявилась связь категории света с утопическими идеями, ориентированными на переустройство мира. Свет осознаётся в этот период универсальной категорией, позволяющей выявить направленность авангардного сознания на постижение бытия в его трансцендентном измерении, воплотить экспрессию футуристических идей [1].

Лучизм, основанный на идее возникновения пространств и форм из пересечения отражённых лучей, в наиболее чистой форме актуализирует значение света как субстанции, благодаря которой происходит восприятие человеком окружающего мира. Светоносность цвета, мотивы луча и солнечного

диска способствовали в супрематизме приданию композициям планетарного масштаба и метафизического звучания. В фотограммах и фотографиях, абстрактных кинофильмах, построенных на игре света и тени, экспериментах с перспективой, Л. Мохой-Надь продемонстрировал широчайший диапазон художественных возможностей света, опираясь на созвучные времени авангардные идеи. В его работах впервые прослеживается идея медийной роли светового оформления города, реализованная впоследствии. Поиски возможностей света, проводимые авангардистами, получили продолжение в середине столетия в живописи цветового поля М. Ротко, в архитектуре Л. Кана, Ле Корбюзье, А. Аалто и вылились в конце XX – начале XXI в. в яркую волну экспериментов – в творчестве художников Д. Таррелла, О. Элиассона, архитекторов С. Холла, П. Цумтора, Т. Андо, А. Шультеса, М. Ботта и других.

Сильное влияние на осознание феноменологических свойств живописи, роли цвета и света в искусстве оказали работы М. Ротко, создавшего уникальный феномен «живописи цветовых полей» и повлиявшего на творчество многих авторов последующих десятилетий. Работы М. Ротко, обладающие эффектом внутреннего свечения, втягивают зрителя в цветовое поле картины, оказывая сильное эмоциональное воздействие и провоцируя катарсис. Художник акцентировал внимание на самом акте восприятия человеком живописи, охарактеризовав свои полотна как «завершённый опыт общения между картиной и наблюдателем. Нет ничего, что стоит между моим полотном и зрителем» [2]. Цикл картин, созданный художником для капеллы экуменической церкви в Хьюстоне, является уникальным опытом формирования сакрального пространства, ориентированного на приобретение человеком духовного опыта в процессе восприятия цветовых полей крупномасштабных и почти монохромных полотен.

Рационалистический контекст эпохи модернизма не оставлял места чувственности, индивидуальным отношениям архитектуры с человеком и конкретным местом. Между тем крупные зодчие XX в., осваивая поэтику модернизма, достигали художественных открытий в тех работах, где они отходили от умозрительности чистых теорий и сближались с веками проверенными ориентирами профессии: апеллировали к чувственному переживанию архитектуры человеком, укоренённости построек в конкретном контексте. В архитектуре модернизма, отказавшейся от исторического словаря выразительных средств, использование света позволяло достигать выразительных художественных эффектов.

Активно использовал возможности света Ле Корбюзье, создавая свой, наиболее радикальный вариант соединения модернистского формообразования с метафизической семантикой. Корбюзье апеллировал в большей степени к формальным свойствам света, применяя приёмы световой игры как способ подчеркнуть чистоту модернистских принципов, создать в пространствах построек своего рода абстрактные светоинсталляции в духе пуризма и кубизма – в капелле в Роншане (1955), здании колледжа в Чандигархе (1957). Свет использован в создании сакральной атмосферы в капелле монастыря Ла Туретт в Лионе (1960), в алтарной части капеллы в Роншане, где автор обращается к

символике и эмоциональному воздействию льющегося сверху светового потока, преобразующего аскетичные модернистские помещения в пространства, наполненные трансцендентными смыслами и ощущением вневременности. В капелле в Роншане автор трактовал световой поток как фон для установленной в проёме фигуры Мадонны, в результате чего он ассоциируется с золотым фоном византийских мозаик.

Постройки Л. Кана – уникальный в истории XX в. пример метафизической архитектуры, в модернистских формах которой прочитывается многообразие аллюзий и символических смыслов, генерируемых с использованием света. Режиссируя световыми потоками, автор артикулирует форму, моделирует пространство, создаёт театр теней, который служит проводником к вневременным метафизическим смыслам. Архитектор концентрирует внимание не на источниках света, а на производимых ими эффектах, преобразующих пространства различных по назначению объектов в своего рода аскетичные монастырские комплексы (институт Солка, Калифорния, 1965 г.; Национальная ассамблея в Дакке, Бангладеш, 1962 – 1983 гг.; церковь в Рочестере, США, 1962 г.; художественный музей Кимбелл, Техас, 1972 г.; библиотека в Экзетере, Нью-Гемпшир, 1971 г.). Творческие идеи и пластический язык Л. Кана стали истоком переосмыслений и инверсий в новейшей архитектуре, нашли продолжение в феноменологических подходах.

Продолжение идей Л. Кана можно прочесть в творчестве белорусского архитектора В. Белянкина, воплотившего категории классической гармонии в лаконичной пластике форм, чётко артикулированных пространственных связях, идее соборности. В объектах, созданных по проектам архитектора, сакральная атмосфера интерьеров сформирована продуманными пространственно-световыми соотношениями (Дворец молодёжи, 1980-е годы, пристройка к Художественному музею, 1990-е годы, Минск). Овальный световой купол над фонтаном организует пространство заниженного притемнённого холла Дворца молодёжи благодаря прорывающемуся световому потоку. С настроением холла контрастирует мажорный аккорд наполненного светом атриумного зала.

Архитекторы конца XX – начала XXI в. продолжают поиски выразительных возможностей света в формообразовании, способов продуцирования ситуаций чувственного восприятия, опираясь на идеи феноменологии, апеллируя к историческим архетипам и опыту выдающихся мастеров. В новейшей архитектуре свет используется в артикуляции параметрических форм и нелинейных поверхностей, рождённых цифровыми технологиями, в создании эффектов мерцательности, рефлективности, в генерировании движущихся под воздействием света экранированных поверхностей, реализующих идею процессуальности.

Одним из авторов, продемонстрировавших возможности света как эмоционального и символического художественного средства, является А. Шультес. В крематории в Баумшуленвеге (около Берлина, 1999 г.) при помощи виртуозного манипулирования источниками естественного и искусственного освещения архитектор создал мистическое сакральное простран-

ство, озвученное выразительной метафизической темой и наполненное разнообразными аллюзиями. К феноменологическим идеям – чувственным аспектам восприятия и концепции «места» апеллирует в своём творчестве П. Цумтор. В лишённых аттрактивности объектах архитектор продуцирует цепочку чувственных эмоций-переживаний, обращаясь к свету и фактурному разнообразию материалов. Выразительный эффект непрерывной световоздушной среды, проникающей сквозь этажи и объединяющей внутреннее пространство, создал П. Цумтор в Кунстхаусе в Брегенце (Австрия, 1997 г.). Фасады здания выполнены из двойного матового стекла, создающего светящуюся атмосферу интерьерных пространств, усиленную дополнительными, улавливающими свет этажами с остеклёнными потолками.

Представитель феноменологически ориентированной архитектуры С. Холл использует свет как средство формирования эмоционально-чувственной среды построек и введения в них метафизических смыслов: «Комнатное пространство, солнечный свет, проникающий в окно, а также цвет и отражение материалов на стенах и полу – всё это очень тесно сплетено в единое ощущение пространства» [3]. В музее Киасма в Хельсинки (1998) архитектор играет отражениями и преломлениями, создавая атмосферу с равномерно рассеянным светом, ощущение изолированности и, одновременно, связи с внешней средой. Благодаря продуманному размещению проёмов и остеклению полупрозрачным стеклом автор артикулирует пластичность поверхностей с разнообразными искривлениями и пересечениями. Стеклянные блоки музея Нельсон-Эткинс (Канзас-Сити, 2007 г.) выполняют функцию световых линз, позволяющих наполнить естественным светом размещённые под землёй залы.

В современной белорусской архитектуре интерес к свету как выразительному средству прослеживается в творчестве Б. Школьникова. В церкви евангельских христиан-баптистов в Минске световой поток, проникающий сквозь вертикальное остекление полукупола, доминирует в пространстве минималистичного по эстетике овального зала, акцентируя символическое звучание креста, сформированного структурой перекрытия с фонарями верхнего света (1998 – 2000-е годы). Остекление по периметру крыши создаёт в интерьере эффект её парения, усиливая трансцендентную окрашенность пространства. Игра световых бликов, отражений и теней создаёт динамичное интерьерное пространство в здании «Атлант-М» в Минске (2003). Проникающий через поверхности остекления и фонари свет работает в унисон с лёгкими экспрессивными формами комплекса по проспекту Независимости в Минске, подчёркивая выразительность общей архитектурной идеи (2006).

В новейшей архитектуре и искусстве интерес к свету связан с желанием уйти от рассудочной концептуальности постмодернизма, обратившись к феноменологическим идеям и чувственным аспектам восприятия. Неожиданные открытия в работе со светом, в которых прослеживаются параллели с архитектурой, демонстрирует творчество Д. Таррелла, исследующего феномен восприятия в моделируемых им реальных и иллюзорных пространствах. Генерируя световую субстанцию, имеющую выраженную трансцендентную

ориентацию, художник приближается к роли архитектора-утописта, который переносит человека в интерактивные ирреальные среды, наполненные осязаемым светом и чувственными переживаниями. Автор обращается к провокативным стратегиям, эпатажу, заставляя человека ощутить состояние временной и пространственной дезориентации – в серии работ, представляющих собой замкнутые пустые пространства с проёмами для созерцания неба, заполненные гомогенным светом. Архетип круглого проёма в крыше использован Тарреллом в помещении на крыше Техасского университета в Остине, предназначенном для медитации. Очищенный от функций реальной архитектуры артефакт способствует сильному чувственному воздействию света на зрителя. Вероятно, не случайны аллюзии самой масштабной работы Д. Таррелла «Кратер вулкана Роден» с проектами Э. Булле, К. Леду, К. Мельникова, что подтверждает мысль о связи утопических теорий с интересом к свету.

Параллели с творчеством Д. Таррелла можно проследить в постройках Т. Андо, использующего круглый открытый проём в качестве рамы, кадрирующей фрагмент неба и превращающей его в артефакт с метафизическим подтекстом (музей древесины в Хёго, 1994 г.; музей на Наосиме, 2004 г.; центр Бенетон в Тревизо, 1994 г.). Свет является главным действующим лицом в цилиндрическом объёме для медитации, возведённом Т. Андо посреди бассейна на территории штаб-квартиры ЮНЕСКО в Париже (1995) и заставляющем вспомнить световую «капсулу» Д. Таррелла. Свет прорывается во внутреннее пространство через входные проёмы и узкую полоску вдоль крыши, подчёркивая ощущение вневременности. Одно из самых лаконичных и эффектных воплощений категории сакральности в современной архитектуре – церковь Света (Осака, 1989 г.). Проникающий сквозь крестообразную прорезь в стене свет доминирует в камерном пространстве молитвенного зала, объединяя символические и простороорганизующие функции.

Опыт в использовании света для преобразования общественных пространств и урбанизированной среды введением элементов непредсказуемости, игровой интриги демонстрирует творчество О. Элиассона. Художник неоднократно обращается к теме искусственного солнца. Масштабная инсталляция в лондонской галерее Тейт Модерн (2003 – 2004) трансформирует внутреннее пространство введением светящегося солнечного диска и созданием ирреальной эпатирующей посетителей среды, обостряющей чувственные аспекты восприятия. Инсталляция на территории металлургического завода в Днепропетровске была предназначена для внесения в производственную среду игровой интриги и заключалась в создании на высоте 60 м искусственного солнца, освещаемого прожекторами в часы восхода и заката. Выразительный художественный эффект получен в результате совместной работы художника с архитектором Х. Ларсеном в концертном комплексе «Награ» в Рейкьявике (2011). Фасад из стеклянных квазикирпичей разной степени прозрачности меняет цвет в зависимости от угла зрения, создавая множество аллюзивных эффектов и световых преломлений.

Свет был программно заявлен в качестве темы в двух художественных проектах, организованных в Минске в 2014 г.: «Источник света», иницииро-

ванный Г. Ивановым, и «Движение света», организованный Союзом дизайнеров, в котором приняли участие А. Германе и Л. Медведский. Г. Иванов объединил вокруг себя художников, чьё творчество отмечено особым интересом к свету: Г. Нестерова, В. Костюченко, В. Васюкевича, З. Литвинову, М. Басова, Л. Гришука, Н. Бущика. В обращении художников к свету и апеллировании к его чувственным, символическим и метафизическим функциям можно усмотреть духовные интенции, в которых выражено стремление к гармонии, красоте, духовности, противостоящих постмодернистскому иронизирующему сознанию.

В использовании света в архитектуре на протяжении XX в. прослеживается изменение подходов, в которых проявляется своеобразие культурного контекста эпохи. Последние годы наряду с развитием модернистских принципов наблюдается активное использование света в артикуляции инновационного архитектурного формообразования, воплощении феноменологических идей и связанных с ними чувственных аспектов восприятия, что обнаруживает параллели в художественном контексте эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зайцева, А. Л. Онтология света в художественной культуре раннего русского авангарда / А. Л. Зайцева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/ontologiya-sveta-v-khudozhestvennoi-kulture-rannego-russkogo-avangarda. – Дата доступа: 05.02.2015.
2. Ротко, М. Красный на тёмно-синем поверх тёмно-серого / М. Ротко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ru.paperblog.com/mark-rotko--207-krasnyij-na-temno-sinem-poverh-temno-serogo-409750/. – Дата доступа: 28.01.2015.
3. Холл, С. Игра отражений и преломлений. Интервью со Стивеном Холлом / С. Холл [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://archi.ru/press/russia/34468/igra-otrazhenii-i-prelomlenii-intervyu-so-stivenom-hollom. – Дата доступа: 14.12.2014.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются основные принципы, художественные приёмы и тенденции в применении света как выразительного художественного средства в современной архитектуре. Анализируются параллели и взаимовлияния в использовании света в архитектуре и изобразительном искусстве.

SUMMARY

The basic principles, artistic methods and trends in the use of light are considered as an expressive art medium in contemporary architecture. The parallels and interaction are analyzed in the use of light in architecture and fine arts.

Юр М. В.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА ИСКУССТВА XX – НАЧАЛА XXI В.

Институт проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины

(Поступила в редакцию 25.09.2014)

Художественный эксперимент – это духовно-практическая деятельность художника, направленная на развитие «художественного дискурса» и создание принципиально нового, независимого и своеобразного культурного явления. Искусство, как и культура, развивается непрерывно, формируя ценностную материальную и духовную составляющую любого общества. Обращаясь к этому наследию, художник осмысливает его, экспериментирует, моделирует собственную картину мира на основе творческого диалога. В таком процессе формируются стратегии развития искусства, критерии его оценки, создаются условия для выработки новых методов художественной практики. Любой творческий жест возникает в оппозиции к уже апробированным правилам, определяющим рамки художественного эксперимента по отношению к традиции и канону. Эксперимент – это всегда зарождение нового качества произведения, новой пластической лексики, представляющей его иное прочтение. В исторической ретроспективе это часто было толчком к генезису нового стиля, направления, течения, обусловленного творческими интенциями одного или группы художников, направленного на создание новой эстетической парадигмы искусства, идеалов, образности.

В этом контексте стоит вспомнить художников XX в., наиболее открытых к художественному эксперименту в искусстве Западной и Восточной Европы: Клода Моне, Марселя Дюшана, Пабло Пикассо, Василия Кандинского, Казимира Малевича и других, в творчестве которых поиски новой пластической лексики привели к реализации новых идей в художественном пространстве. В основе эксперимента, как правило, лежит творческий процесс, направленный на формирование новых смыслов в искусстве и максимальное проявление возможностей художественного языка, что позволяло художникам расширять его границы и апробировать во взаимодействии с языками других видов искусства или материалами, не относящимися к нему. Сферой действия художественного эксперимента является не только художественный опыт, но, в целом, любые формы интеллектуального творчества, при этом процесс рефлексии пластического языка происходит как в структуре самих произведений искусства, так и в теоретико-эстетических работах художников. Поэтому в художественном эксперименте наиболее остро стоят новые задачи художественной практики и эстетического сознания.

Конечно, эксперимент эксперименту рознь, если говорить о художниках, работавших в направлении решения сложных задач. В частности, пространственного построения в эпоху Ренессанса, что привело к образованию центральной линейной перспективы (Ф. Брунеллески, Л.-Б. Альберти) или отображению света в картине и эмоций персонажей, как у М. Караваджо или импрессионистов Э. Мане, К. Моне, К. Писсарро и других, которые перешли

от объективного к субъективному в интерпретации окружающей действительности, сформировав новый эстетический идеал. Экспериментами сопровождался переход к интерсубъективному: отражению самой идеи, что определило развитие искусства модернизма с его разнообразными течениями и направлениями (В. Кандинский – абстракционизм, К. Малевич – супрематизм, А. Экстер – кубофутуризм и т. д.). Поэтому понятно, что эти новации возникали лишь в процессе творческого эксперимента художников, где проявлялось их мировоззрение, художественное мышление и видение.

Понятие «эксперимент» получило наибольшее распространение на рубеже XIX – XX вв. в социально-культурном пространстве Европы, хотя его внедрение впервые осуществлено английским философом Ф. Бэконом в XVII в. как индуктивного метода научного исследования и освещено в трактате «Новый органон» (1620). Индукция получает знание из окружающего мира через эксперимент, наблюдение и проверку гипотез. В свою очередь, опыт стал основой эмпирического подхода к знаниям. Понятно, что областью развития эксперимента были прикладные науки (Н. Бор, А. Эйнштейн), далее его осмыслением занимались философы Д. Дьюи, О. Конт, Е. Мах, И. Тен и другие, а в художественную практику как понятие «художественный эксперимент» начал входить благодаря эстетико-философским трудам Т. Адорно, В. Беньямина, Г.-Г. Гадамера, Х. Ортеги-и-Гассета. Эксперимент как метод художественного творчества обоснован в работах Э. Золя.

Рубеж XIX – XX вв. обозначен широким привлечением эксперимента в разные области искусства: музыковедение («экспериментальная музыка» М.Вериковского), театроведение («экспериментальный театр» Л. Курбаса, А. Экстер), киноведение («экспериментальное кино» С. Эйзенштейна), живопись («экспериментальная живопись» М. Бойчука, К. Малевича, А. Экстер и др.), скульптуру («экспериментальная скульптура» А. Архипенко, И. Кавалеридзе) и других. Проникновение понятия «эксперимент» в сферу искусства стало возможным благодаря особому сотрудничеству между прикладной наукой, философией и искусством [1]. А соответствовал этому только период модернизма [2], для которого программным, а значит и экспериментальным, было радикальное преобразование человеческого сознания средствами искусства. Модернизм открыл новые измерения в художественном пространстве искусства и культуры, нарушив насущные проблемы в системе изобразительности. Художественные и культурные инновации в искусстве модернизма, основанные на иррационализме с верховенством чувственного начала, интуиции и фантазии, привели к формированию новой реальности, где чистые впечатления и самовыражение художника в художественном языке с имеющимся чертами межвидовой транзитивности превалировали над содержанием.

«Эксперимент» стал методом, в результате которого приобретались новые знания о действительности в пределах художественного произведения, благодаря испытанию и моделированию всех возможных средств и способов создания образов, что было отличным от традиции и определяло критерии творческих поисков художников. Эксперимент в искусстве – это всегда ин-

новация, обусловленная аналитическим и художественным мышлением, нетипичным для процесса создания произведения методом, благодаря которому раскрывались новые грани художественного образа, глубина его смысла, семантические особенности. Это определяло критерии и поле функционирования эксперимента как неотъемлемого компонента непрерывного процесса обновления искусства.

Если говорить об эксперименте как новаторстве в художественной практике, то таким образом очерчиваются границы его внедрения на разных уровнях конструктивной идеи (содержание, форма, средства выразительности). Это определяет степень применения эксперимента, который, в свою очередь, формирует аксиологическую составляющую произведения. В этом контексте можно говорить о произведениях, созданных на основе программных экспериментов или частичном экспериментировании, где изменяется один или несколько принципов творческого метода художника. Цвет, форма, содержание как элементы конструктивной идеи произведения определяли приоритеты в художественном эксперименте, пионерами которого на европейской сцене стали импрессионисты, за ними следовали постимпрессионисты, фовисты, футуристы, кубисты, экспрессионисты, абстракционисты и другие. Новые возможности цвета, раскрывающего суть художественного произведения, изучали и апробировали на практике импрессионисты, фовисты, пуантилисты, выстраивавшие цветом геометрию пространства и отражавшие его художественную составляющую. Кубисты и футуристы сосредоточились на проблеме третьего измерения с визуализацией конструктивных особенностей предмета. Футуристы ввели новые принципы взаимодействия искусств. Экспрессионисты, дадаисты, сюрреалисты фокусировались на бессознательном в человеческой психике, внедряя иррациональное, конструктивисты, наоборот, – рациональное, геометризм и монолитность форм. Так формировалась новая эстетическая парадигма в искусстве. Это был переворот не только в искусстве, но и в эстетических представлениях и художественной культуре того времени.

Искусство во 2-й половине XX в. стало экспериментальной площадкой для исследования и апробирования, разнообразных творческих идей, методов, технологий, часто выходивших за границы искусства. Этот период ознаменован множеством открытий в области художественного творчества, методы которого часто дополнялись научными методами. Таким образом, создавались новые формы искусства, но в их оценке не всегда можно было применять слово «художественность», которое определяет аксиологические составляющие произведения. Художественность является условием реализации искусством своих функций [3]. Парадоксальным образом искусство постмодерна, и особенно пост-постмодерна, где произведение искусства (как понятие классической эстетики XIX в.) дематериализуется, деконструируется, деобъективируется, выбирает для обозначения поля креативности понятие «арт-объект» (art-object) как произведение (пост) неклассического искусства, что представляет собой специфически кодированный «текст» в понимании Ж. Деррида и, соответственно, вписывается в известную формулу коммуни-

кативного акта Р. Якобсона [4]. Как отмечает Т. Адорно, экспериментальная манера как комплекс художественных приёмов, неотъемлемым и обязательным компонентом которого является новое, сохранилась, но теперь в связи со смещением эстетического интереса от самовыражающейся субъективности к адекватному отображению объекта она означает качественно иное явление – тот факт, что художественный субъект использует методы, практический результат которых он не в состоянии предвидеть [5].

Арт-объект, или объект искусства, основан на синтезе нескольких видов искусства, переплетении разных материалов и предметов. Он передаёт творческую идею создателя путём визуального взаимодействия со зрителем, а полем функционирования объектов выступали музейные, галерейные, выставочные залы, общественное пространство (public art, lend art) – улицы городов, парки, прибрежные зоны и т. д. Это снимало высокие требования к воплощению художественной формы в объекте искусства, нивелировало критерии красоты, но предопределяло коммуникативные функции, создавая поле для «эстетики взаимодействия». Такая тенденция свидетельствует, что художественный эксперимент – это неотъемлемый процесс в создании новой формы искусства (арт-объекта), которая выходит за границы видовой специфики, обогащается межвидовой художественной лексикой и тяготеет больше к нарративу, аллюзиям, чем к языку искусства. Художники, используя широкие возможности средств выражения, всё чаще прибегали к цитированию и компиляции, чем к «чистому» эксперименту. В произведениях активно использовались принципы «коллажа» (введённого кубистами), которые нивелировали авторский стиль, а «изобразительное поле» приобретало признаки вторичности.

В современном искусстве, где преобладает радикальный плюрализм, эклектизм, реинтрепритация традиций, межвидовая и межжанровая транзитивность, эксперимент как творческий метод охватывает более широкое поле. Он не только принимает участие в формировании новой образности, но и устанавливает причинные связи между элементами конструктивной идеи, выражающей инвариантное существование искусства в интердисциплинарных формах. Сегодня современное искусство условно делится на два формата: зрелищно-визуальный (коммерческий) и проблематизирующий, документирующий, критический, то есть институционально ангажированный (некоммерческий) [6]. Ведь современное искусство – это настоящее массовое производство, в котором участвуют не только художники, но и критики, галереи, музеи, кураторы, разнообразные институты [7]. Оно трансформировалось в территорию искусства, где продуцируются кураторские идеи и проекты, смыслы и ситуации, свидетельствова реальности или открытия артистической потенциальности. Вовлечённые в этот процесс художники разных арт-практик не создают произведение искусства, а, скорее, «визуализируют» заданные кураторами концепты в объекты искусства через эксперимент и новые эстетические качества. В этом просматривается диалог классического и современного искусства. Произведение в эпоху постмодернизма лишено единого смыслового центра, оно представляет незаконченный «текст» с

наслоениями смыслов. Это привнесло в искусство элемент неожиданности, импровизации, спонтанности [8], игрового начала, которое выявлялось и в позиции отстранённости автора. Лаборатория современного искусства открыта всем художественным экспериментам, в ней переплелись междисциплинарность и мультикультурность, глобальное и локальное, элитарное и массовое. Но в этой многогранности идей и смыслов, художественный эксперимент не всегда завершался успешно. Он ориентировался на выявление нового качества произведения искусства и в современных условиях художественного процесса проявлялся больше на уровне идеи, нежели художественного воплощения. Поэтому в условиях нового социокультурного контекста художественность в рамках неклассической эстетики с «постхудожественной» парадигмой определялась такими свойствами, как процессуальность, провокативность, парадоксальность [9]. Это расширило границы понятия искусства, художественных практик, обосновало новое видение художественного процесса, который охватывает более глубокие смыслы современной культуры.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что художественный эксперимент в конце XIX – начале XX в. был ориентирован на обновление художественной лексики и, соответственно, форм выражения (с большой долей условности) в произведениях искусства. На протяжении XX в. творческие интенции художников были неразрывно связаны с процессом «дематериализации» искусства, что привело к девальвации его ценностных характеристик, но расширило поле экспериментирования, в котором часто взаимодействовали творческие и научные методы. Это привело к методологической трансформации, преобразившей эстетическую парадигму искусства XX – начала XXI в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каціон, О. Історична динаміка «експериментального» досвіду в художній творчості / О. Каціон // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. – Київ, 2008. – Вип. XX.
2. Бенюк, О. Поняття «експеримент» у логіці мистецьких подій кін. XIX – першої третини XX ст. : автореф. дис. … канд. філософ. наук / О. Бенюк. – Київ, 2004.
3. Давыденко, М. Проблема художественности на рубеже XX – XXI столетий / М. Давыденко // Мир науки, культуры, образования. – 2007. – № 4 (7).
4. Николаева, Е. В. Арт-объект и его коммуникативные пространства / Е. В. Николаева // Культурологический журнал. – 2013. – № 1 (11) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/190.html&j_id=13. – Дата доступа: 15.09.2014.
5. Адорно, Т. Эстетическая теория / Т. Адорно ; пер. с нем. А. В. Дранова. – М. : Республика, 2001.
6. Чухров, К. Произведение искусства в современную эпоху – генеалогия и ориентиры / К. Чухров // Логос. – 2010. – № 4.
7. Осмоловский, А. Произведение искусства. Круглый стол / А. Осмоловский // Логос. – 2010. – №4.
8. Пушонкова, О. Естетика спонтанності у візуально-культурних парадигмах XX століття / О. Пушонкова // Вісник Черкаського університету. Серія «Філософія». – 2009. – Вип. 170.

9. Рубцова, Е. В. Историчность парадигм искусства и проблема современной художественности : автореф. дис. … канд. философ. наук / Е. В. Рубцова. – Екатеринбург, 2004.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности художественного эксперимента в искусстве XX – начала XXI в. Обоснованы причинно-следственные связи эксперимента и художественной практики, что повиляло на его проявление в форме «чистого эксперимента» и экспериментального творчества, более характерного для периода постмодернизма.

SUMMARY

The article discusses the features of artistic experimentation in the arts of the XX – beginning of XXI century. Substantiated causal relationships experiment and artistic practice that wag its manifestation in the form of «pure experiment» and experimental work, a typical period of postmodernism.

РАЗДЗЕЛ II
ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА

Алисейчик Г. В.

СЦЕНА И АУДИТОРИЯ: РАЗМЫШЛЕНИЯ О КОНЦЕПЦИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Белорусская государственная академия искусств
(Поступила в редакцию 11.03.2015)

За последние двадцать лет вокруг нас изменилось всё: общественный строй, экономика, научная парадигма, культурная политика. Осталось немного островков, которые не поддались всеобщим переменам, один из них – театральное образование. Было бы неверным утверждать, что изменений не было вовсе, в республике начали готовить кадры для музыкального и кукольного театров, появилась заочная форма обучения актёров и режиссёров, чего раньше не было. Но концептуальная основа осталась прежней. А поскольку театральное образование – это исток сценического искусства, родник, который его питает и в кадровом, и в мировоззренческом отношении, то и в сфере театра изменения происходят медленно и иногда возникает впечатление, что они не очень приветствуются.

При посещениях театральных залов, при взгляде на репертуарные афиши трудно избавиться от ощущения, что бурные события последних десятилетий пока не добрались до сознания практиков театра. Афиши полны всё теми же названиями, что и двадцать лет назад, прилежно ставится классика с нотками социального осуждения царизма («Горе от ума», «Ревизор»), иногда – комедии советских времён. Современная драматургия занимает в афишах место настолько скромное, что иногда возникает впечатление её полного отсутствия. В общем, с ощущением времени, и самоопределением в его стремительном потоке у современного театра явные проблемы.

А между тем мы стоим перед необходимостью кардинального обновления. И менять нужно всё: концепцию театрального образования, учебные программы по театральным дисциплинам, существующую модель театра. Театральную архитектуру тоже надо менять, потому что существующая повсеместно сцена-коробка, возникшая ещё в XVI в., рассчитана на создание иллюзорной декоративной среды, а современный театр уходит от иллюзии к формированию новой художественной реальности, которая не копирует действительность, а лишь коррелируется с ней.

Конечно, для возникновения новых театральных моделей нужна новая драматургия, режиссура и новые методики актёрской игры. Актёры и режиссёры для успешной профессиональной деятельности должны владеть не только приёмами психологического театра, которым сегодня учат во всех театральных школах, но и методами театра представления. Но получить знания и профессиональные навыки в области театра представления в наших теат-

ральных школах невозможно, такого предмета нет в учебных программах. Не изучается опыт комедии дель арте, театра барокко и классицизма, эпический театр Б. Брехта известен нам, большей частью, по его теоретическим работам и драматургии. То же можно сказать о концепции тотального театра, театре абсурда, интегральном театре, документальной драме и многих других театральных явлениях, давно известных и апробированных в мировой практике.

В своё время в Советском Союзе была создана великая театральная культура, но эта была культура однотипная, однообразная, основанная на одной методике, и сейчас на постсоветском пространстве, раздробленная на части, лишенная былого социального статуса и поддержки государства, она скоропостижно чахнет. И никакие разговоры о былом величии и достижениях прошлых лет её не спасут. Выход один – меняться как можно скорее и как можно интенсивнее. В каком направлении? В самых разных. Нашему театру, на мой взгляд, необходимо многовекторное развитие, освоение разных видов театральной деятельности – от уличного театра до форума, психодрамы. Чем большее количество театральных форм и концепций мы сможем увидеть на театральных подмостках, тем лучше. Разнообразие – это прививка от однотипности и монотонности, которой сейчас болеет театр.

Опыт Национальных театральных премий 2011 и 2012 гг. показал неожиданную расстановку сил в нашем театральном искусстве: профессионально устаревшими, откровенно слабыми показали себя многие ведущие коллективы, в том числе национальные театры. Исключение составил лишь Купаловский театр, который под руководством Н. Пинигина последовательно осуществляет программу художественного освоения белорусской истории, давней и недавней: спектакли «Похищение Европы, или Театр Уршули Радзивилл», в котором мы впервые увидели белорусское театральное барокко, «Пинская шляхта», «Сымон-музыка», «Листопад. Андерсен», «Пан Тадеуш» и другие. Это достойная и в высшей степени актуальная цель, шаги к национальной идентификации, о которой так много говорится и для которой так мало делается. И эту программу театра надо всемерно поддерживать, а не нападать на неё из-за мелких вкусовых несовпадений.

Так, многочисленным критическим выпадам подвергся спектакль «Похищение Европы, или Театр Уршули Радзивилл». Рецензенты обвиняли его в затянутости действия, примитивности сюжета. Конечно, эстетика барокко слабо коррелируется с современными представлениями о занимательности спектакля. Там ценилась не лихо закрученная интрига, а многомерный смысл, явный и скрытый, театральные символы и иносказания. Об искусстве барокко нельзя судить по критериям постмодернизма. Да и княгиня Радзивилл вовсе не претендовала на лавры Мольера. Но её наивные театральные фантазии – это наша история, театральная традиция, которую интересно увидеть «живьём» на Купаловской сцене.

Но вернёмся к итогам Национальных театральных премий 2011, 2012 гг. (оставляем за скобками конкурс 2014 г., так как на нём не было единой программы, спектакли драматических, музыкальных, кукольных театров шли отдельно и оценивались разными составами жюри, поэтому увидеть об-

щие театральные тенденции в таком конкурсе было сложно). На ведущие позиции отечественного театрального искусства стремительно выдвинулся театр кукол. На конкурсах 2011, 2012 гг. премии за лучшую режиссуру получили главные режиссёры кукольных театров (Гродненского и Белорусского государственного) О. Жюгжда и А. Лелявский. Кроме того, на Второй Национальной премии (2012) Гродненский театр кукол удостоен премии за лучший спектакль («Пиковая дама» по мотивам произведений А. Пушкина и П. Чайковского), лучшую женскую роль (арт. Л. Микулич) и лучший спектакль театра кукол. Премию за лучший спектакль для детей получил Могилёвский театр кукол (спектакль «Волшебная кисть»). То, что этот успех кукольников не случаен, подтвердил фестиваль «M@rt-контакт» 2013 г. (Могилёв), где главным призом был награждён спектакль «Гамлет» Могилёвского театра кукол.

Кукольный театр всегда жил несколько иной жизнью, чем театр драматический. Его не затронул стиль социалистического реализма, поскольку его методы были не применимы в драматургии, с которой работали кукольники. Кукольный театр долгое время считался театром детским, и этот стереотип сохранился в некоторых умах по сей день, хотя сегодня театр кукол работает с самой разной драматургией и его аудитория включает все возрастные группы.

Сегодня кукольники демонстрируют альтернативную модель театра, владеющего методами как театра представления, так и театра переживания, свободного в выборе сценических приёмов, драматургии, сценографии. Анимационный театр позволяет более разнообразно формировать сценическое пространство, варьировать масштаб персонажей и предметной среды и т. д.

«Лошадка», на которой вырвался вперёд театр кукол, называется **принципом универсальности**. Он несёт с собой практически полную творческую свободу, но заодно – и опасность эклектики. Впрочем, это не должно никого останавливать, потому что в любом деле какая-нибудь опасность найдётся всегда.

Если говорить об интеграции отечественного театра в европейский театральный процесс, то сегодня наша интеграция – это те же кукольники. Семь маленьких мобильных трупп активно ездят по миру, участвуют в престижных фестивалях и конкурсах, привозят на родину призы и награды и очень часто сталкиваются с равнодушием и непризнанием (мол, театр детский, репертуар сказочный, то есть несерьёзный).

Почему автор уделяет такое большое внимание деятельности театров кукол? Только по одной причине. В их творчестве он видит наиболее правильный, перспективный путь развития нашего театра. Кукольники демонстрируют способность воспринимать новое, с готовностью учатся тому, чего не знают, много экспериментируют, ставят перед собой сложные задачи, сочетают несочетаемое – и добиваются успеха.

Коллективный разум нашего театрального сообщества, представленный жюри Национальной премии, дважды (когда спектакли всех театров шли

в едином конкурсе) присудил кукольникам призы в самых престижных номинациях и тем самым выразил солидарность и одобрение их поисков.

Можно ли воспринимать лучшие спектакли театров кукол как некую полноценную модель нового театра, к которой надо стремиться всем? Конечно, нет. В искусстве кукольников апробируются лишь некоторые методы работы. Палитра выразительных средств и форм в современном театре должна быть гораздо шире. Но к решению этих задач можно приблизиться только в том случае, если в театрах появятся актёры, режиссёры, драматурги, сценографы и музыканты, которые обладают разнообразными знаниями в области современного и старинного театра и столь же разнообразными практическими навыками. На данный момент, как уже отмечалось, такие специалисты практически отсутствуют. Поскольку вся система обучения в советской театральной школы основана на системе К. С. Станиславского и приёмах психологического театра, то этим предметам учили и кукольников, будущих актёров и режиссёров. Но, поскольку по системе Станиславского невозможно поставить на ширме ни «Колобка», ни «Курочку Рябу», актёрам-кукольникам приходилось «добирать» на занятиях по своей специализации способы представить сказочный сюжет посредством перчаточной куклы, маски или марионетки. Так и получилось, что из всех театральных специальностей они были «многостаночниками» и осваивали искусство театра как психологического, так и кукольного, равно как и театра масок.

Этот метод дал хорошие результаты. А значит, метод обучения актёров и режиссёров театра кукол можно взять за основу, улучшить, расширить, дополнить и создать на его базе новую образовательную концепцию. Её главным принципом должно стать обучение не по специализациям (музыкальный театр, драма, куклы), а просто театральных актёров и режиссёров, обладающих знаниями и навыками работы в разных видах театра. Чем больше выпускники Академии искусств будут знать и уметь, тем больше у них будет шансов реализоваться и преуспеть.

Предлагаемые перемены не новость, скорее, это хорошо забытое старое. В этой связи можно вспомнить, как воспитывались в Москве в 1920-е годы белорусские студийцы, будущие создатели БДТ-2 в Витебске. Их педагогами были актёры и режиссёры МХАТ А. Бондарев, С. Гиацинтова, В. Смышляев и другие. В процессе учёбы ими были подготовлены спектакли самых разных стилей и направлений: от народной драмы «Царь Максимилиан» и античных «Вакханок» Еврипида до шекспировского «Сна в летнюю ночь» и «Апраметнай» В. Шашалевича. Уже по этим названиям можно понять, что студийцам их педагоги-мхатовцы старались дать многосторонние навыки и знания, не ограничиваясь методами «театра переживания».

Да и сам К. Станиславский вовсе не ограничивал ни себя, ни труппу МХАТ какими-то стилистическими или методическими рамками. Он живо откликался на все отечественные и зарубежные театральные новации. В репертуаре его театра были А. Чехов и М. Метерлинк, М. Горький и Л. Андреев, Л. Толстой и Д. Байрон, натуралисты, символисты, романтики.

Там ставил «Гамлета» Г. Крэг, величайший новатор рубежа XIX – XX вв., увлечённый теорией актёра-сверхмарионетки и театром масок.

Важной чертой системы Станиславского было её постоянное развитие. Создатель системы совершенствовал своё творение до последних дней жизни и то же завещал своим ученикам (имеется в виду апробация метода физических действий на репетициях «Тартюфа», последнего спектакля К. Станиславского). Но с тех пор много ли было попыток развить, усовершенствовать систему, вписать её в реалии сегодняшнего дня?

Конечно, перемены в театральном образовании не могут произойти мгновенно, но с чего-то начинать надо. С простых и легко выполнимых вещей. Например, как-то приобщить к преподаванию в Академии искусств лучших отечественных режиссёров. По странному совпадению, ни А. Лелявский, ни О. Жюгжда не передают свой опыт студентам. Некоторое время назад А. Лелявский преподавал в Академии режиссуру и актёрское мастерство театра кукол, но по каким-то причинам её покинул.

Можно попробовать отнестись к учебным программам по театральным специальностям не как к скучной профессиональной рутине, а как к творческой новации и совместными усилиями теоретиков и практиков создать программную основу подготовки специалистов нового уровня, с многосторонними универсальными знаниями и навыками.

Некоторые опыты в этом направлении уже есть. Мастерская театральных художников, которой руководит народный художник Беларуси Б. Герлован, работает именно по принципу подготовки универсальных специалистов. В 2012 г. им был выпущен курс молодых сценографов, которые представили в дипломных работах декорационные решения для постановок кукольных, музыкальных, драматических спектаклей. По этим работам было понятно, что за время учёбы в Академии студенты-сценографы под руководством своего многоопытного мастера получили знания и практические навыки работы во всех видах театра, и теперь только от них зависит, где и как они будут работать. Никаких профессиональных ограничений (только драма, только куклы или музыкальный театр) у них нет.

Принцип универсальности нужно внедрять в учебные программы подготовки не только практиков, но и теоретиков театра. Сейчас театроведов готовят как специалистов по драматическому театру. Им читается курс по истории театра кукол, но в программах семинаров по театральной критике не предусмотрено обязательное рецензирование спектаклей, анализ актёрских и режиссёрских работ кукольников, особенностей сценографии. Выбор рецензируемых спектаклей оставляется за студентом, что не совсем верно. Дело в том, что анализ спектакля театра кукол часто бывает гораздо более сложным, чем рецензия на драматический спектакль. Современный театр кукол часто предлагает зрителю (и театральному рецензенту) спектакли со сложной структурой, где сочетаются куклы разных систем, драматическая игра («живой план»), пластика, музыка и т. д. И во всех этих сложностях надо разбираться, оценивать не только эмоциональную заразительность актёра, но и качество анимации. Это совсем не лёгкая задача, и ожидать, что студенты теат-

роведческого отделения предпочтут сложное простому, было бы наивно. Собственно, так и происходит. Число дипломированных театроведов увеличивается, но количество специалистов в области театра кукол пока не прирастает.

Стоит подумать и о том, как преподавать историю театра. Сегодня она поделена на несколько дисциплин, в числе которых история мирового драматического театра, история театра кукол, музыкального театра, театра Востока и т. д. Но история театрального искусства по природе своей едина, и все процессы там взаимообусловлены. Развитие комедии дель арте дало толчок возникновению народного кукольного театра и его героев: Пульчинелло, Полишинеля, Панча, Петрушки и других. Фактически, эти герои европейской кукольной комедии – братья-близнецы, они схожи и лицом и характером, только места обитания разные, а свой род они ведут от итальянского Пульчинеллы. Причём историки до сих не пришли к единому мнению, кто стоял у истоков комедии дель арте: кукольные персонажи или живые актёры? Не исключено, что в становлении знаменитой комедии принимали участие и те, и другие.

А расцвет кукольного театра в Англии в XVIII в. начался с того, что пуританское правительство издало билль о запрете деятельности драматических и музыкальных театров. Но в этом билле забыли упомянуть театры кукол. И они заполнили образовавшуюся брешь в театральном досуге англичан. В течение десятилетий куклы играли трагедии В. Шекспира и К. Марло, средневековые мистерии, комедии и водевили, а герой английской кукольной комедии Панч стал любимым театральным персонажем. Как можно разделить эти события театральной истории на драматический и кукольный сегменты?

Изменение концепции театрального образования – это сложный и длительный процесс. Вряд ли его инициаторами смогут стать крупные ВУЗы: Академия искусств, Университет культуры и искусств, нацеленные на выпуск большого количества специалистов разных направлений. Чтобы запустить маховик перемен, необходим экспериментальный театральный центр с двумя направлениями деятельности – учебным и практическим. Там могли бы создаваться и апробироваться новые методики преподавания, внедряться в практику новые формы театральных представлений. Необходимость в таком центре уже давно ощущают многие деятели театра. Мотивируется она по-разному, но в желании позитивных перемен все едины.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются концептуальные особенности высшей театральной школы Республики Беларусь, её традиции и современное состояние, влияние на развитие театрального искусства. Рассматриваются возможности дальнейшего совершенствования методов подготовки кадров для театров драмы, кукол, а также театроведов и театральных критиков.

SUMMARY

The article contains the analysis of conceptual characteristics of the High Theatre School of the Republic of Belarus, its traditions and up-to-date status, its influence on the development

of modem theatre art. The article also considers prospects for futher improvement of training methods of personnel for the drama and pappet theatres as well as of dramatic theorists and dramatic critics.

Алейнікава Э. А.

БЕЛАРУСКАЯ ПАЭЗІЯ СЯРЭБРАНАГА ВЕКУ: ДА ПЫТАННЯ ЯЕ АДРАДЖЭННЯ Ў СУЧАСНАЙ ВАКАЛЬНАЙ ТВОРЧАСЦІ БЕЛАРУСКІХ КАМПАЗІТАРАЎ

Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі
(Паступіў у рэдакцыю 13.03.2015)

Традыцыйна лічыцца, што перыяд Сярэбранага веку з’яўляецца прыкметай культуры Расіі мяжы XIX – XX стст. Сёння відавочна, што гэты погляд павінен быць пашыраны з улікам краін, якія ўваходзілі ў склад Расійскай імперыі. Гэта тычыцца і Беларусі, што ў гэты час падаравала плеяду таленавітых майстроў слова. У наш час пра Я. Купалу, Я. Коласа, М. Багдановіча напісаны шматлікія навуковыя працы, якія адлюстроўваюць іх творчасць у кантэксце стылявых мастацкіх парадыгм мяжы стагоддзяў. Асабліва гэта тычыцца М. Багдановіча: музычная накіраванасць яго вершаў адэкватна суадносіцца з творчасцю К. Бальманта, В. Брусава, А. Блока [6].

На наш погляд, больш пашыранай мастацтвазнаўчай інтэрпрэтацыі, з пункту гледжання міфалагічнай глыбіні і красамоўнасці верша, патрабуюць і іншыя паэты, у тым ліку З. Бядуля, А. Гарун, паэты «Маладняка». Нас у першую чаргу цікавіць музычная дамінанта іх твораў, што адпавядае мастацкім пошукам З. Гіпіус, Д. Мержкоўскага, М. Мінскага. У працы «Элементарные слова о символической поэзии» К. Бальмант пісаў пра асаблівы інтанацыйны свет новага верша, гучанне якога павінна суадносіцца з музыкай [2]. Музычнасць верша – з’ява, што ў першую чаргу надае паэзіі асаблівую гукавую «аўру», менавіта яна падсвядома ўздзейнічае на кампазітара і натхняе яго на стварэнне песень, рамансаў і іншых вакальных твораў. Напрыклад, колькі б цудоўных опусаў магло б нарадзіцца, калі б музыка «павяла дыялог» з паэзіяй Уладзіміра Жылкі. Нарадзіўшыся у 1900 г., ён аб’ядноўваў сваім талентам стылявыя і духоўныя інтэнцыі двух стагоддзяў, у якіх арганічна ўзаемадзейнічалі такія катэгорыі, як «хараство», «прыгажосць», сэнсавая глыбіня і, разам з тым, шчыры патрыятызм [4, с. 95]:

І покі сэрца поўна гневам
І гнеў драпежней крумкача
Вітаю бой ваяцкім спевам
І звонам вострага мяча.

У. Жылка, ўсёй душой адданы музыцы верша, казаў пра адсутнасць слыху. У той жа час усхвалявана пісаў у дзённіку аб А. Блоку: «Ён – музыка. Яго загад: “Слухайце музыку… усёй душой, слухайце!” Але аб Блоку лепш маўчаць; такі ён вялікі, такі вялікі, што каля яго чуеш сябе ніякава» [4, с. 139].

Многія беларускія паэты былі адораны прыродай асаблівым пачуццём гуку. Гэта адчувалі не толькі іх суайчыннікі, але і даследчыкі пазнейшых часоў. Невыпадкова ў замежных выданнях беларускіх класікаў адабраны пераважна вершы з асаблівай музычнай інтанацыяй і вобразнасцю. Не з'яўляецца выключэннем паэзія З. Бядулі, яскравым прыкладам якой могуць служыць радкі верша «А ў бары»:

А ў бары, а ў бары стаіць гуд.
Шэпты граюць на струнах-галінах.
Апранаюцца ў месячны цуд
Іглы-пні на пуховых купінах.

Кожны цень, кожны цень наускос
Каля пня дрэмле-сніць кволай плямай,
Убіраецца ў пацеркі рос
Мох вакол – аксамітавай рамай.

Чуеш спеў, чуеш спеў з глыбіні,
Што плыве з лясуновых прысадаў?
Чырванеюцца макі-агні;
Ня ідзі ты да іх – гэта здрада [9, с. 124].

Асаблівая інтанацыя пытання гэтага верша карэспандуецца з вядомым творам Максіма Багдановіча, дзе таксама відавочныя музычна-міфалагічныя алюзіі:

Чуеш гул? – Гэта сумны, маркотны лясун
Пачынае няголасна граць:
Пад рукамі яго, навяваючы сум,
Быццам тысячы крэпка нацягнутых струн,
Тонкаствольныя сосны звіняць [1, с. 28].

А. Яскевіч, разважаючы ў свой час аб гісторыі развіцця айчыннай літаратуры, пісаў пра яе як пра «драму чалавечых лёсаў, драме культурнай спадчыны» [8, с. 2].

Сёння мы назіраем пазітыўны працэс адраджэння творчасці беларускіх паэтаў розных часоў. У гэтай сувязі для нас асабліва цікавае ўвасабленне паэзіі Алеся Гаруна ў вакальнай творчасці беларускага кампазітара Яўгена Паплаўскага.

Праяўленне той ці іншай нацыянальнай, у тым ліку і беларускай, ментальнасці ў першую чаргу заўсёды адлюстроўвалася ва ўлонні лірычнага паэтычнага выказвання. У зборніку перакладаў «Водгулле» У. Мархель слушна пісаў: «Паэзія – гэта і стан душы, пераліты ў словы, і зафіксаваны момант азарэння, і прарочае асэнсаванне будучыні, і пашырэнне псіхамагчымасцяў светаўспрымання, і неўсвядомленае адкрыццё нязведанага» [5, с. 5]. Гэтыя словы можна аднесці і да паэзіі Алеся Гаруна, яркага прадстаўніка беларускага адраджэння пачатку ХХ ст., таленавітага паэта, грамадскага дзеяча. Яго спадчына доўгі час практычна не была вядома чытачам і знаходзіла мала месца ў літаратурна-крытычнай дзейнасці айчынных навукоўцаў.

Алесь Гарун (Аляксандр Уладзіміравіч Прушынскі) нарадзіўся 11 сакавіка 1887 г. у Мінску ў сям'і рамесніка. Скончыўшы ў 1902 г. рамесніцкае вучылішча, працаваў у сталярных майстэрнях і на мэблевай фабрыцы ў Мінску. У 1904 г. стаў членам арганізацыі эсэраў-максімалістаў. У 1907 г. за выступленні супраць царскага самадзяржаўя быў арыштаваны і сасланы на катаргу ў Іркуцкую губернію, дзе правёў дзесяць гадоў. У верасні 1917 г. вярнуўся на Радзіму і стаў рэдагаваць газету «Беларускі шлях». Складаны жыццёвы лёс прывёў паэта да заўчаснай смерці ад сухотаў 20 ліпеня 1920 г.

А. Гарун пачаў друкавацца з 1908 г., часта пад псеўданімамі І. Жывіца і А. Сумны. Ужо першыя лірычныя вершы паэта звярнулі на сябе ўвагу асаблівай меладычнасцю і багаццем рытміка-інтанацыйнага ладу. Галоўнымі тэмамі яго творчасці заўсёды былі высокая любоў да роднага краю, шчырае жаданне бачыць Беларусь вольнай і свабоднай ад усялякіх сацыяльна-палітычных прыгнётаў. Адначасова гэтыя тэмы арганічна спалучаліся ў творчасці з матывамі адзіноты і бясконцай тугі. У 1988 г. з'явілася факсімільнае выданне паэтычнага зборніка А. Гаруна «Матчын дар», дзе, звяртаючыся да чытача, Васіль Быкаў пісаў: «Так ужо склалася ў нашай гісторыі, што жыццё рэдка песціла сваіх песняроў, аднак лёс гэтага паэта быў асабліва сляпы і жорсткі. Несправядліва паставіўся ён да аўтара, неміласэрна аднёсся да яго нягучнай, надзвычай душэўнай, поўнай нутраной сілы паэзіі. Мабыць, не шмат трэба паэту для шчасця, але яму заўжды неабходна быць пачутым сваім народам. І, мусіць, найбольшаю карай для яго з'яўляецца немата, на якую ён бывае несправядліва асуджаны» [3].

Зборнік «Матчын дар» можа лічыцца своеасаблівай энцыклапедыяй вобразаў паэта: маляўнічыя карціны роднага краю, жанравыя сцэнкі, рамантычна-узнёслыя споведзі. Але ўсе творы аб'ядноўваюцца асаблівай лірычнай, адначасова эмацыянальнай і вельмі мелагучнай інтанацыяй. Дастаткова нагадаць вершы «Песня-звон», «Журба», «Завіруха», «Вясна», «Nokturno», «Літанне Адзіноце», «Малітва», «Асенні спеў», «Два каханні». Некаторыя творы паэта адухоўлены «подыхам» паэтычнага мадэрну мяжы XIX – XX стст., але родная мова па-свойму афарбоўвала музыку верша і нараджала адметныя мастацкія алюзіі.

Узорамі выпрамлення гнуткасці рытміка-інтанацыйнага пачатку верша і яго анафарыстычна-акустычнай афарбоўкі з'яўляюцца многія творы паэта, у тым ліку «Песня-звон»:

Гэй, ты *маці, родна мова,*
Гэй, ты *звон вялікі, слова,*
Звон *магучы,*
Звон *блыскучы,*
З *срэбра літы,*
З *злота збіты*
Загрымі *ты,*
Загрымі! [3, с. 20].

У традыцыях меладызаваных твораў Сярэбранага веку ўспрымаецца сёння верш А. Гаруна «Літанне Адзіноце»:

Зноў я прыходжу у часе змеркання.
Складаю Літанне, нясу Табе данне
Ад сэрца свайго, Адзінота;
Можа раней, як яшчэ ні радзіўся,
Табе быў адданы, Табе прысудзіўся,
Крулева мая, Адзінота;
Можа быць маці, калі спавівала
І ночы ні спала, над люлькай спевала,
Аддала Табе, Адзінота [3, с. 62].

Жанр духоўнага спеву літання невыпадкова метафарычна выкарыстоўваецца ў дадзеным творы: лейтматыў адзіноты павінен успрымацца на ўзроўні боскага светаадчування, дзе зямное і ўзнёслае існуюць разам. Музычныя парадыгмы паэзіі Алеся Гаруна маглі б стаць падставай самастойнай навуковай працы. У кантэксце артыкула звернем увагу на першыя вакальныя творы, звязаныя з творчасцю таленавітага песняра пачатку ХХ ст.

Адным з першых сур'ёзных музычных опусаў на вершы А. Гаруна ў беларускай музыцы можа лічыцца вакальны цыкл Яўгена Паплаўскага «У дзень гневу» (1988). Дата стварэння цыкла сведчыць пра тое, наколькі хутка адгукнулася душа музыканта на выданне вершаў паэта. Я. Паплаўскі – таленавіты беларускі музыкант, добра вядомы на Радзіме і па-за яе межамі. Спадчына кампазітара складаецца з твораў разнастайных па формах і жанрах: кантаты «Бацькаўшчына», «Званы маёй Русі»; сімфанічныя творы «Quo vadis», «Lux aeterna», «Поразава»; харавы канцэрт «Мой ціхі дом». З 1980-х гадоў кампазітар сістэмна звяртаецца да жанраў вакальнай музыкі. Першапачаткова гэта былі рамансы на словы А. Пушкіна («Я пережил свои желанья», «Юношу, горько рыдая…», «Дар напрасный»), пасля – на вершы Ю. Кузняцова, У. Салаўёва, М. Рубцова. Але асаблівай душэўнай цеплынёй музыканта былі сагрэты вакальныя творы, звязаныя з айчыннай паэзіяй: Дыптых для барытона і фартэпіяна на вершы Я. Купалы, вакальныя цыклы «Душа мая» на словы М. Багдановіча і «У дзень гневу» на вершы А. Гаруна. Апошні напісаны для нізкага мужчынскага голасу ў суправаджэнні фартэпіяна і складаецца з чатырох вакальных твораў, якія складаюць адзіную эмацыянальна-псіхалагічную цэласнасць і павінны выконвацца разам. Асновай першай кампазіцыі «Нізведаны край» сталі чатыры страфы з твора А. Гаруна «Начныя думкі». У агульнай форме кампазітар слушна падкрэсліў унутраную структуру літаратурнай першакрыніцы. У новай бемольнай танальнасці рэпрызы раманса ўзнёсла гучаць наступныя словы:

Ціха. Нічога ні чую, ні бачу.
Роіцца толькі нізведаны край,
Повен то шчасця, то жаласці, плачу,
То зло-хмурлівы, то светлы, як рай.

Я. Паплаўскі не прытрымліваецца на працягу ўсяго твора абранага паэтам чатырохстопнага дактыля: выкарыстанне зменлівых метраў (3/4, 5/4, 4/4) дапамагае ўнесці пэўную свабоду ў вакальнае інтанаванне, кожнае слова ў якім чуецца вельмі выразна.

Павольнае *Andante* пачатковых раздзелаў у трэцяй страфе («Бачу я жоўтае жытняе поле») вядзе да яркай кульмінацыі (Allegro), якая паступова сцішваецца ў гучанні рэпрызнага варыянта першай страфы.

Другая кампазіцыя цыкла пад назвай «У дзень прысуду» цалкам выкарыстоўвае верш «Хто сказаў: "І я з народам"». Словы паэта, афарбаваныя яркай патрыятычнай інтанацыяй, знайшлі пераканаўчае ўвасабленне ў стылістыцы твора беларускага кампазітара. Тэмп *Sostenuto*, памер 2/2, глыбокія актаўныя басы фартэпіяна, нібы змрочны гул званоў, падкрэсліваюць пафас «лапідарнага» харэя, у структуры якога лексічныя анафары пачаткаў вершаў набываюць асаблівы пафас гнеўнай рыторыкі:

> ***Хто*** *ж сказаў, а потым здрадзіў,*
> ***Хто*** *пайшоў, а потым кінуў,*
> ***Хто*** *ў душы сумленне згладзіў,*
> *У кім апошні сорам згінуў, –*
> *Хай дрыжыць. У дзень прысуду,*
> *У страшны дзень, я сведчыць буду!*

Твор «Ноч» выкарыстоўвае поўны тэкст А. Гаруна з аналагічнай назвай і, з пункту гледжання агульнай драматургіі, можа ўспрымацца як эмацыянальная рэакцыя-кульмінацыя на думкі паэта аб лёсах роднага краю і ўчынкаў людзей, не здольных зразумець усю глыбіню трагедыі сваёй краіны. Апавядальны характар першых рамансаў мяняецца на выразную песенна-дэкламацыйную інтанацыю, народжаную пераменнасцю двух-і трохстопнага анапеста, мужчынскіх і жаночых рыфм, яскрава прадстаўленай у паэтыцы твора маштабна-сінтаксічнай структуры драблення. Хуткі тэмп вакальнай дэкламацыі (Allegro) дапамагае выкарыстаць сем строф паэтычнага тэксту без скарачэнняў і стварыць асаблівую эмацыянальную афарбоўку вершаў, якія паступова ўспрымаюцца палкім маналогам аўтара, думкі якога нібы арганічна зліваюцца з мовай беларускага песняра:

> *Ні пры нас святы час*
> *Вызвалення людскога настане.*
> *Мо праз век чалавек*
> *Да вялікага жыцця устане.*
> *Без бяды, без жуды*
> *Будзе жыць-панаваць, весяліцца;*
> *А для нас – цяжкі час –*
> *І чакаць, і цярпець, і маліцца…*

Апошні твор цыкла «Адбітак» таксама цалкам выкарыстоўвае паэтычную першакрыніцу з аналагічнай назвай. Тры страфы верша арганізаваны кампазітарам па прынцыпе трохчасткавай рэпрызнай формы, з дапамогай якой атрымалася падкрэсліць глыбіню філасофскіх разважанняў паэта. Хараство светабудовы, чысціня зорнага ззяння і чалавек, якому ў свой

час быў дадзены высокі гонар стаць часткай гэтай касмічнай гармоніі. Адлюстраванне складанай сувязі сацыяльнага і духоўнага пачаткаў, пошукі сэнсу чалавечага быцця патрабуюць пэўнага жыццёвага вопыту. Але цікава заўважыць, што кампазітар і паэт амаль у аднолькавым маладым узросце, з усёй шчырасцю пачуццяў казалі пра тое, што і праз многія гады будзе хваляваць душы многіх людзей:

Дзіўлюся я на зорак ясных ззянне,
На сцежкі іх, усе тыя ж, як прад векам,
І сумна гэтак мне, і родзіць сум пытанне:
На што пачаўся я ад Бога – чалавекам?

Вакальны цыкл Я. Паплаўскага ўспрымаецца цэласным мастацкім творам. Гэтаму садзейнічаюць не толькі логіка формаўтварэння, натуральнасць вакальнай інтанацыі, строгі адбор сродкаў выразнасці, але і шматлікія лагічна пабудаваныя інтанацыйна-рытмічныя і меладыйныя аркі, семантычныя алюзіі паміж часткамі вакальнага цыкла. Твор беларускага кампазітара адчыняе дзверы ў свет айчыннай літаратуры, якую мы яшчэ не ўсвядомілі, не зразумелі. Многія беларускія паэты ранейшых часоў яшчэ схаваны для нашых творцаў у святле вялікіх зорак, але любы небасхіл багаты за кошт менавіта маленькіх свяціл, якія і ствараюць хараство адвечнага мастацкага космасу.

ЛІТАРАТУРА

1. Багдановіч, М. Збор твораў : у 2 т. / М. Багдановіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1968. – Т. 1. – 552 с.
2. Бальмонт, К. Д. Элементарные слова о символической поэзии / К. Д. Бальмонт // Русская литература XX века. Дооктябрьский период : хрестоматия / сост. Н. А. Трифонов. – М., 1987. – С. 368 – 370.
3. Гарун, А. Матчын дар. Думы і песні. 1907 – 1914 / А. Гарун. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1988. – 128 с.
4. Жылка, У. Пожні / У. Жылка. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1986. – 150 с.
5. Мархель, У. Водгулле / У. Мархель. – Мінск : Тэхналогія, 2000. – 142 с.
6. Олейникова, Э. А. В лучах Серебряного века… (музыкально-поэтическая проблематика в белорусском литературоведении начала XX века) / Э. А. Олейникова // Вести Бел. гос. акад. музыки. – 2002. – № 2. – С. 39 – 43.
7. Рагойша, У. Творчасць Алеся Гаруна і фармаванне нацыянальнай свядомасці беларусаў / У. Рагойша // Беларусіка. Albaruthenica. Фарміраванне і равіццё нацыянальнай самасвядомасці беларусаў. – Мінск, 1992. – Кн. 2. – С. 344 – 347.
8. Яскевич, А. С. Становление белорусской художественной традиции / А. С. Яскевич. – Минск : Наука и техника, 1987. – 232 с.
9. The images Swarm Free. A bi-lingual selection of poetry by Maksim Bahdanovic, Ales Harun and Zmitrok Biadula / translated by V. Rich ; ed. by A. McMillin. – London : The anglo-byelorussian society, 1982. – 135 p.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена проблема взаимодействия поэзии и музыки в творчестве современных белорусских композиторов. Наследие отечественных поэтов рубежа XIX – XX вв. Интерпретируется с точки зрения художественных интенций Серебряного века, что отражается на стилистике вокальных произведений.

SUMMARY

The article deals with the problem of the interaction of poetry and music in the works of modern Belarusian composers. Heritage of domestic poets abroad XIX – XX is interpreted in terms of the artistic intentions of the Silver Age, that obviously affects the style of vocal works.

Батовская Е. Н.

КРИТЕРИИ АКАДЕМИЧЕСКОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА КАК ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
(Поступила в редакцию 20.11.2014)

Хоровое пение как род искусства охватывает несколько стилевых эпох. Если принять во внимание другие музыкальные жанры, то хоровой является одним из самых развитых и архаических. Несмотря на жанрово-стилевые модификации, происходившие на протяжении многих веков, хоровая музыка «представляется относительно традиционной и стабильной формой творчества в отношении генетических истоков жанра» [4, с. 5]. Это связано с тем, что в основе развития хоровой музыки были заложены, с одной стороны, «богатейшие народные певческие и творческие традиции в сфере народного фольклора (в частности, многоголосия) и городского музицирования», с другой – «высокоразвитая культура акапельного пения, профессионализм которой поддерживался постоянной и общей исполнительской практикой в сфере церковной музыки» [12, с. 11].

Актуальность темы представленного материала обусловлена необходимостью современного музыковедения углубить исследовательские позиции относительно специфики хорового творчества как одного из самых демократических и востребованных видов исполнительского искусства. Актуальными являются вопросы, связанные с выяснением степени проявления феноменальности хорового пения как исполнительского искусства с различных точек зрения.

Объект исследования – профессиональное хоровое творчество *a cappella* (академическое направление), предмет – специфика хорового исполнительства.

Цель статьи – выявление критериев хорового творчества *a cappella* как исполнительского искусства.

Поставленная цель достигается посредством решения следующих задач: характеристика хорового творчества как исполнительского искусства по природно-физиологическому, профессиональному, социальному и психологическому признакам.

Природно-физиологический и профессиональный признаки хорового искусства освещены в трудах В. Краснощёкова, А. Свешникова, П. Левандо, Л. Пархоменко, В. Живова, А. Нечай, В. Булычёва и других.

В. Краснощёков определял природу хорового искусства следующими признаками: «вокальным существом звучания, многоголосием хорового ан-

самбля, техникой, качеством и звукокрасками академического звукообразования» [8, с. 86].

В работе Л. Пархоменко обозначены константные черты хорового жанра: «вокальная природа; многоголосие, фактурная организация; вокализация и использование стихотворения» [12, с. 20].

Обобщая вышеприведённые высказывания авторитетных учёных относительно природно-физиологических особенностей хорового пения, укажем на его вокальную природу.

Аналогичную характеристику находим в научных разработках В. Живова. Он отмечает такие специфические черты хорового исполнительства, как связь со словом, коллективный характер исполнения, специфика «инструмента» в хоровом пении, обязательность наличия дирижёра [5].

Важнейшим параметром хорового искусства является ансамбль. В. Краснощёков сосредотачивает внимание на основополагающих компонентах вокально-хоровой техники: «Музыкально-исполнительский “инструмент” хор представляет собой ансамбль вокальных унисонов» [8, с. 82].

По словам В. Булычёва, «главным условием совершенства ансамбля унисонного, а равно и вытекающего из него ансамбля гармонического является нивелировка голосов. Голоса различны по тембру, по силе, но для ансамблевого звука их следует так дисциплинировать, чтобы они своими индивидуальными особенностями не нарушали его общности и нераздельности» [2].

Таким образом, к природно-физиологическим особенностям хорового творчества относятся мелодичность и напевность, направленность на слушательское восприятие и необходимость донесения слов поэтического текста.

Приведённые природно-физиологические параметры хоровой музыки *a cappella*, по нашему мнению, необходимо дополнить дефиницией **хоровая природа**.

Возникает вопрос: в чём отличие вокальной природы от хоровой? Несмотря на их общие установки, такие как вокальная фразировка, филирование звука, артикуляция слова, музыкально-поэтический синтаксис, эмоциональная выразительность и другие, они кардинально отличаются.

Вокальная природа характеризует вокальный жанр, к которому относятся поджанровые виды: песня, ария, вокализ, ариозо и т. д. Но самое главное, что вокальная природа, с точки зрения исполнительского состава, является индивидуализированным творчеством, хотя и требует достижения музыкального единства с инструментальным сопровождением.

Хоровая природа – это коллективная деятельность, которая в свою очередь объединяет личностно-ориентированное творческое общение между певцами и руководителем хора. С другой стороны, наиболее ярко сущность хоровой природы проявляется в хоровом пении *a cappella*, что связано, по словам П. Левандо, с такими ключевыми особенностями, как:

а) «живая природа человеческого голоса – самого натурального “инструмента” – не допускает её изменения, противоестественного экспериментирования. Отступление от этого принципа ведёт к искажению истинно хоровой звучности;

б) нетемперированность вокального строя непосредственно связана с проблемой интонирования (особенно в музыке a cappella). Чистота строя хора в значительной степени зависит от голосоведения, определяется им» [9, с. 25].

Таким образом, хоровая природа – понятие, наиболее свойственное акапельному хоровому пению. Её сущность раскрывается:

1) с физиологической точки зрения (специфика хорового интонирования, зонная природа строя, темброво-фонические особенности);

2) с психологической и коммуникативной точек зрения (личностно-ориентированная деятельность, которая предусматривает как индивидуальную, так и коллективную рефлексию).

Исполнительский уровень хорового коллектива А. Свешников советовал определять по звучанию хора *a cappella*, считая, что слитность голосов всего хора особенно эффективно вырабатывается в пении без сопровождения: «В этом случае всё то особенное, что свойственно человеческим голосам – живые интонации речи, непосредственность и теплота чувств – всё проступает и обнаруживается с наибольшей ясностью и заставляет наш слух внимательно подмечать малейшие оттенки исполнения» [11, с. 115].

Важным показателем профессионального уровня хорового коллектива является ансамбль. В. Булычёв среди признаков хорошего вокально-ансамблевого звука называет: необыкновенную звуковую насыщенность и колоритность; мощность звука, которая равнозначно проявляется как в сильном *fortissimo*, так и в замирающем *pianissimo* [2].

По определению А. Нечай, «академическое направление хорового исполнительского искусства требует обязательной общей музыкальной и профессиональной вокальной подготовки певцов, специальных методов хорового ансамблирования, особой технологии настройки хора, всесторонней образованности дирижёра» [10, с. 99].

Описание ряда характерных особенностей, связанных с вопросами вокального воспитания певца хора, содержится в одной из статей В. Мухина. Они заключаются «в коллективном звучании, которое ограничивает проявление певцами индивидуальной силы голоса; в умении петь в единой манере, сливаясь с другими певцами хора в строе, ансамбле, в вокальном интонировании; в умении слышать рядом стоящих певцов и “ладить” между собой. Этот навык можно получить только в хоровом пении, и он чрезвычайно важен для хорового певца ... ибо развивает вокально-интонационный слух» [11, с. 144].

В. Живов считает одной из главных задач деятельности руководителя хора «согласование индивидуальных художественных устремлений участников хорового коллектива и направление их творческих усилий в единое русло» [5, с. 21].

Интересную характеристику профессионального уровня хорового искусства даёт В. Булычёв. Он считает, что высшей формой хорового пения может быть симфонический хор – «огромный живой орган, каждая трубка которого есть мыслящее существо, способное сливаться в одно стремление

со своим дирижёром и отвечать на самые трудные художественно-технические требования» [3]. Далее он указывает условия существования и профессиональные особенности такого коллектива:

«1) …каждый участник симфонического хора есть музыкально образованный певец-виртуоз, 2) …хор, исчерпывая звучности всех родов и видов человеческого голоса, способен, подобно органу к самой разнообразной регистровке, 3) сами партитуры симфонических хоров представляют разнообразное комбинирование звучностей этих голосов» [3].

Анализируя содержание приведённых высказываний, можно заметить одну общую черту – коллективную основу хорового пения с единством её технических и художественных сторон. Вокально-хоровые навыки являются основным средством для выявления художественного замысла произведения, а вокально-хоровая техника определяет исполнительский уровень коллектива, «исполнительское искусство академических хоровых коллективов ... служит показателем культуры общества» [10].

Социальная сущность профессионального хорового творчества заключается в том, что оно играет роль связующего звена между профессиональным искусством, включающим хоровые произведения различных эпох, жанров и стилевых направлений (от хоровых сочинений *a cappella*, обработок народных песен до крупных вокально-симфонических полотен), и слушателем. По словам А. Нечай, хоровые академические коллективы обретают своеобразную объединяющую функцию, приобщая слушателей к мировым художественным ценностям вневременного значения [10].

Характеристика Л. Пархоменко, в которой определены удельные признаки хорового творчества, является подтверждением высказанной мысли: «Синтетическая природа, вокальная коллективная исполнительская организация, превалирование этической проблематики и обращенность к широкой общественности» [12, с. 9].

В самом историческом происхождении хорового искусства заложена социализирующая функция: «В музыкальном искусстве человечество ещё в древности видело уникальный инструмент воздействия на человека, приобщения его к опыту социальных отношений» [15].

Хоровая музыка даёт возможность человеку развить и реализовать свой эмоциональный и интеллектуальный потенциал; сориентировать ценностные идеалы, его поведение. С другой стороны, благодаря обобщению социального опыта людей формируются и распространяются нравственные идеалы и художественные ценности, которые впоследствии образуют культурную сокровищницу человечества.

По психологическому признаку хоровое исполнительство характеризуется такими параметрами, как, личностно-ориентированный и коллективно-ориентированный подходы. Основанием для этого являются, с одной стороны, особенности дирижёрско-хорового мышления, с другой – то, что певческий процесс артистов хора и дирижёрско-хоровая деятельность определяется в её процессуальных компонентах. В данном случае руководитель хора является творческой личностью, которая выступает в сфере управления как

субъект непосредственного общения и как участник коллективной деятельности: «Личность проявляет себя в качестве субъекта взаимосвязанных и неразделимых сфер реальной действительности – труда, познания и общения» [13, с. 231].

Из вышесказанного следует, что личностно-ориентированная и коллективно-ориентированная особенности хорового пения объясняются спецификой слышания и восприятия музыкального произведения дирижёром, отдельно взятого поющего в хоре и всего хора.

Интересна мысль Е. Бондаревской, которая утверждает, что личностно-ориентированный поход «рефлексирует природные особенности человека (способность мыслить, чувствовать, действовать), её качества как субъекта культуры (свобода, гуманность, духовность, творчество)» [1, с. 18].

По нашему мнению, для хорового коллектива одним из важнейших положительных факторов развития его творческого потенциала является создание руководителем хора благоприятной творческой атмосферы и психологического климата, основными видами которого выступают социально-психологический (межличностные отношения), морально-психологический (моральное состояние, идеология членов коллектива) [11].

Важным для нашего исследования является то, что психологическая атмосфера непосредственно связана с групповыми эмоциями, которые в синтезе с музыкально-исполнительскими элементами являются основой из основ успешной интерпретации хорового произведения. По словам Т. Коробки, «каждый из участников профессионального коллектива имеет сформированное отношение к исполнению произведения, стилю композитора, личные впечатления от музыки, каждый по-своему обходит исполнительские трудности; певцы могут иметь предвзятое отношение к дирижёру (композитору, отдельному произведению), что будет служить или дополнительным сопротивлением действиям дирижёра, или же, наоборот, облегчать его работу» [7].

Усилиями руководителя хора происходит объединение личностного и коллективного восприятия в общем исполнительском контексте: «Согласование индивидуальных художественных устремлений участников хорового коллектива и направление их творческих усилий в единое русло» [5, с. 21]. Именно таким образом происходит акт творческого созидания и плодотворного тандема между руководителем и артистами хора, когда, по словам П. Чеснокова, «хор a cappella представляет собой полноценное объединение значительного числа человеческих голосов, способное передавать тончайшие изгибы душевных движений, мыслей и чувств, выраженных в исполняемом сочинении» [14, с. 19].

А. Нечай определяет хоровой коллектив как «цельный, мобильный живой организм, состоящий из людей думающих и чувствующих. В процессе творческой работы они вступают в определённые отношения как с дирижёром (основным интерпретатором хорового произведения), так и друг с другом. Тонкие нюансы звучания, характеризующие хоровое исполнение, в значительной степени зависят от единства эстетических представлений певцов,

их творческой устремлённости, сходства их художественных пониманий и интересов и даже психологической атмосферы в коллективе» [10].

Ярким примером проявления личностно-ориентированного подхода являются традиции Киевской хоровой школы, рассмотренные в диссертационном исследовании П. Ковалика [6]. По словам учёного, личностно-ориентированный подход проявляется в нацеленности действий дирижёра на необходимую реакцию хористов и основан на следующих принципах:

– убеждения, то есть подведение хориста к согласованию в процессе им того взгляда, который обосновывается;
– внушения (один из самых распространённых видов психологического влияния);
– волевого воздействия, но умения не подчинять, а захватывать музыкантов;
– преодоления критического анализа информации, то есть восприятие её хористами как побуждение к действию;
– взаимодействия с лидерами хорового коллектива;
– артистического влияния, это значит быть художником широкого диапазона чувств;
– перцепции, умения проникнуть в духовный мир участника коллектива, увидеть за внешними проявлениями состояние человека;
– коммуникативности;
– концентрации внимания [6].

Коллективно-ориентированный подход проявляется в умении дирижёра психологически понимать коллектив, воздействовать на него. Как высшая стадия - проявление доверия, которое и стимулирует раскрытие глубинного творческого потенциала хористов.

Итак, основываясь на вышеизложенном материале, мы приходим к выводу, что профессиональный хоровой коллектив как представитель исполнительского искусства характеризуется:

По природно-физиологическому признаку:

– «живая» вокальная природа и нетемперированность (зонность) строя.

По профессиональному признаку:

– групповая подготовленность в области профессиональной (в частности, хоровой) деятельности.

По социальному признаку:

– ценностно-ориентационное и мотивационное единство;
– организационная интеграция.

По психологическому признаку:

– психологическое единство личностно-ориентированного и коллективно-ориентированного подходов;
– интеллектуальная и эмоционально-волевая коммуникативность и психофизическая совместимость.

Таким образом, профессиональный уровень хорового коллектива основан на следующих параметрах: творчество, традиции, самореализация его

членов. Органическое единство названных факторов помогает соединить индивидуальное (личностное) и коллективное, творческую неповторимость и общественную направленность как личности руководителя, так и каждого участника коллектива.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бондаревская, Е. В. Смыслы и стратегия личностно-ориентированного воспитания / Е. В. Бондаревская // Педагогика. – 2001. – № 1.

2. Булычёв В. А. Хоровое пение как искусство / В. А. Булычёв // Регентское дело. – 2006. - № 2 (26). – С. 21 – 30 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.regentskoedelo.org/journal/2006/2/y6n2p21.pdf.

3. Булычёв В. А. Хоровое пение как искусство / В. А. Булычёв // «Регентское дело». – 2006. – № 1 (25). – С. 25 – 36 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.regentskoedelo.org/journal/2006/1/y6n1p25.pdf.

4. Григорьева, Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века / Г. В. Григорьева. – М. : Советский композитор, 1989. – 208 с.

5. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. Л. Живов. – М.: Гуманит. изд. центр Владос, 2003. – 272 с.

6. Ковалик, П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис. ... канд. мистецтв. / П. А. Ковалик ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2002. – 18 с.

7. Коробка, Т. В. Специфика музыкальной коммуникации в хоровом исполнительстве / Т. В. Коробка // Израиль XXI. – 2014. – № 6 (48). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.21israel music.com/Choir_Communication.htm#_ftn8.

8. Краснощёков, В. И. Вопросы хороведения / В. И. Краснощеков. – М. : Музыка, 1969. – 229 с.

9. Левандо, П. П. Хоровая фактура / П. П. Левандо. – Л. : Музыка, 1984. – 124 с.

10. Нечай, А. А. К вопросу определения специфики и функций хорового исполнительства как вида музыкального исполнительного искусства / А. А. Нечай // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2008. – № 9. – С. 50 – 55 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://repository.buk.by:8080/jspui/bitstream/123456789/485/1/K%20voprosu%20opredeleniya.pdf.

11. Никольская-Береговская, К. Ф. Русская вокально-хоровая школа IX – XX веков : методическое пособие / К. Ф. Никольская-Береговская. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 192 с.

12. Пархоменко, Л. О. Українська хорова п’єса /Л. О. Пархоменко. – Київ : Наукова думка, 1979. – 217 с.

13. Савостьянов, А. И. Общая и театральная психология : учебное пособие для студентов вузов / А. И. Савостьянов. – СПб. : Каро, 2007. – 256 с.

14. Чесноков, П. Г. Хор и управление им : пособие для хоровых дирижёров / П. Г. Чесноков. – М. : Музгиз, 1961. – 240 с.

15. Шигапова, Э. М. Музыкально-эстетическое воспитание личности / Э. М. Шагипова // Инновационная модель подготовки учителя в системе непрерывного психолого-педагогического образования : материалы Всероссийской науч.-практ. конф., посвящённой Году учителя в Российской Федерации, Казань, 8-10 декабря 2010 г. : в 2 ч. – Казань, 2011. – Ч. 1. – С. 415 – 422 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://kpfu.ru/staff_files/F1390619427/1.pdf.

РЕЗЮМЕ
Статья посвящена анализу и выявлению критериев хорового творчества как исполнительского искусства. Хоровой коллектив характеризуется по природно-физиологическому, профессиональному, социальному и психологическому признакам.

SUMMARY
Article is devoted to the analysis and identification of criteria of choral creativity as performing art. The choral collective is characterized on natural physiologically, professional, social and psychological signs.

Белоокая М. А.

ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ЭКРАН И НЕИГРОВОЙ КИНЕМАТОГРАФ: СПЕЦИФИКА, ТЕМАТИКА И ВЗАИМОВЛИЯНИЕ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 16.03.2015)

Производство телевизионных фильмов в Беларуси началось практически сразу после открытия в Минске телестудии. Первые съёмки проводились в 1957 г. в редакции кинопрограмм белорусского телевидения [1, с. 6].

С 1966 г. на «Беларусьфильме» картины для телевидения снимало Творческое объединение телевизионных фильмов. С 1967 г. начало работу творческое объединение «Телефильм» Белорусского телевидения Госкомитета СМ БССР по телевидению и радиовещанию [1, с. 7].

Белорусский телефильм базируется на многолетних традициях национального кинематографа и, в то же время, активно осваивает современные технологии, затрагивает новую тематику и использует ранее непривычные для экранного пространства формы подачи материала.

Кино и телевидение в своих базовых формах: современный игровой полнометражный фильм и телевизионные сериалы – объединены принадлежностью к повествовательным формам творчества: рассказ в них ведётся посредством движущегося изображения [2, с. 228].

Жанром, сближающим кино и телевидение в части неигрового экранного творчества, является так называемая документальная драма [2, с. 228]. В последнее время она становится все более популярной на белорусском телевидении и все активнее проникает в кино. В таких фильмах стирается граница между игровым и неигровым кино. Экранное повествование, основанное на реальных событиях и фактах, выстраивается таким образом, чтобы сделать представляемую историю более драматичной. Успех картин и, в то же время, исходящая от них опасность обусловлены тем, что интерпретация событий, предложенная в фильме, может воспириниматься зрителями как реальность. Жанр телевизионной документальной драмы является одним из вариантов развития документальных фильмов о событиях истории. И, в свою очередь, современные документалисты берут на вооружение приёмы телевизионной драмы, чтобы сделать документальный фильм более увлекательным. Для этого вводятся

постановочные сцены, которые, к тому же, позволяют передать атмосферу времени, восстановить место действия, чтобы зрители могли воочию его себе представить. Сюжет фильма строится таким образом, чтобы усиливать драматизм происходящего. В картину вводятся материалы, позволяющие рассматривать скрытую мотивацию поведения исторических фигур. Работа в подобном жанре налагает на создателей фильма дополнительную ответственность, которая заключается в необходимости сбалансированной подачи исторической правды и художественной интерпретации события, о котором идёт речь.

В жанре документальной драмы создаются фильмы цикла «Обратный отсчёт» производства компании «Мастерская Владимира Бокуна». Они выходят на канале ОНТ с 2008 г. Практически всегда темы «Обратного отсчёта» связаны с малоисследованными или мифологизированными событиями белорусской истории и культуры, с теми явлениями, о которых не принято было упоминать в советские времена. Сюжеты фильмов цикла «Обратный отсчёт» всегда основаны на исторических событиях, подлинных документах и фактах. Но для занимательности киноповествования, более доступной подачи материала авторы фильмов используют приёмы игрового кино. В фильмах, помимо рассказа об историческом событии, обычно освещается и судьба человека, тем или иным образом связанного с происходящим. Это может быть широко прославленная историческая личность, знаменитый деятель культуры, политик либо никому доселе неизвестный участник или очевидец событий. Присутствие в картине реальных людей, чьи судьбы оказались напрямую связанными с эпохальными событиями, не только делает историю, о которой рассказывает фильм, более достоверной, но и вызывает эмоциональный отклик, сопереживание и сочувствие зрителей.

Героями цикла «Обратный отсчёт» становились белорусские деятели культуры Владислав Голубок и Язеп Дроздович, оперная певица Лариса Александровская и писатель Тишка Гартный (Дмитрий Жилунович), художники Марк Шагал и Казимир Малевич. Фильмы цикла рассказывали о малоизвестных фактах истории создания первого белорусского игрового фильма «Лесная быль» и картины «Житие и вознесение Юрася Братчика» по произведению Владимира Короткевича «Христос приземлился в Гродно», о пребывании в Беларуси музыканта Эдди Рознера, о возведении в Минске монумента Победы, о судьбе автора нашумевшего романа «Любовник Большой Медведицы», уроженце белорусских земель Сергее Пясецком, о тайне религиозных святынь в фильме «Иконы из Жировичей. Лик чудотворный», о сатириках Кондрате Крапиве и Андрее Мрые в фильме «Смех сквозь слёзы. Из истории рабоче-крестьянской сатиры», о поэте Михасе Климковиче в картине «“Мы, беларусы…” Как народная песня стала государственным гимном», о культуре белорусских местечек в фильме «“Штэтэлэ”. Местечковая Атлантида», о проходившей в 1940 г. в Москве Декаде белорусского искусства в фильмах «Страсти по декаде. Либретто для вождя» и «10 дней, которые потрясли Москву».

При создании документальных фильмов цикла «Обратный отсчёт» используются приёмы как игрового, так и неигрового кино. Фильмы включают кинохронику, интервью с экспертами, участниками и свидетелями событий, графику, постановочные съёмки. В качестве экспертов приглашаются белорусские исследователи, работники архивов, историки, учёные. Отличительная черта фильмов цикла, ориентированных на телевизионную аудиторию, – непосредственное личностное обращение к телезрителям ведущего Александра Суцковера.

Черты телевизионной специфики обнаруживаются в ряде документальных картин, снимаемых на студии «Летопись» Национальной киностудии «Беларусьфильм». Для них характерны репортажность, сочетание наблюдения за участниками фильма с закадровым нарративом, построение экранного зрелища, основанного на интриге. Такова история вхождения Беларуси в Организацию Объединённых Наций. Этот драматичный сюжет стал основой картины «Белорусская дипломатия. Первый министр» («Летопись», 2013 г., авторы сценария В. Мороз, В. Киселёв, режиссёр С. Агеенко). В фильме исследуется интереснейший период в истории нашей страны, с которым был связан жизненный путь и деятельность министра иностранных дел БССР Кузьмы Киселёва.

Попытка использовать приёмы игрового кино в документальных картинах – реконструкцию событий – предпринята «Белвидеоцентром» в фильмах цикла «Гісторыя беларускай страўні» об особенностях белорусского кулинарного мастерства, которое оттачивалось в стенах усадебных комплексов и магнатских замков. Судьба этих сооружений оказалась незавидной: они в буквальном смысле уничтожались. Тем не менее, отдельные памятники сохранились и дошли до наших дней. Многочисленные мифы и тайны одного из них предстают на экране в фильме «Легенды Несвижского замка» («Белвидеоцентр», 2012 г., автор сценария Е. Антонишина при участии Е. Гусевой, режиссёр А. Мирошниченко). Заслуживает уважения попытка авторов создать зримое воплощение собственной версии происходивших некогда событий. Поскольку на протяжении многих десятилетий белорусская история, особенно в той её части, которая касалась национального достояния, фальсифицировалась и отрицалась, взгляд авторов на эту проблему и адекватное её решение на экране приобретает колоссальное значение.

Одним из самых популярных жанров неигрового кино является фильм-портрет [3, с. 300]. Жизнь, характеры и судьбы отдельных людей всегда привлекали внимание белорусских кинематографистов. Значительное место в галерее экранных портретов белорусского неигрового и телевизионного кино занимают картины, посвящённые различным деятелям культуры и искусства: архитекторам, поэтам, художникам, музыкантам, кинематографистам. Но в последние десятилетия изменяется подход к созданию биографических лент. Кинематографисты всё чаще снимают картины, которые мало похожи на фильмы-портреты, выпускавшиеся к юбилеям деятелей культуры и передовиков производства в период существования Советского Союза.

Необыкновенно трогательное, пронзительное и завораживающее зрелище представляет картина «Кинолюбитель. Осенний сон» («Летопись», 2011 г., автор сценария и режиссёр О. Дашук), посвящённая толочинскому кинолюбителю А. Шнейдеру. Он снимает своих земляков, жителей маленьких деревень, родные пейзажи, будни и праздники белорусской глубинки. Работа А. Шнейдера бесценна, поскольку зафиксированная его камерой действительность давно уже канула в небытие, осталась теперь только на плёнке. Но авторы не стали снимать парадный портрет заслуженного человека. Вместо него появилось ироничное и сочувственное, смешное и пронзительно грустное киноповествование о человеке, преданно и настойчиво занимающемся любимым делом. О человеке, чья жизнь могла бы сложиться и по-другому.

К событиям далёкой войны, живущей в воспоминаниях главного героя, отсылают зрителей авторы фильма «Дневники санинструктора Старовойтова» («Летопись», 2013 г., автор сценария А. Калюнова, режиссёр И. Волох). Ветеран войны, 87-летний Е. Старовойтов, житель Лунинца, несмотря на тяжелейшие испытания, выпавшие на его долю, сохранил оптимизм, доброе отношение к миру. В его судьбе отразилась жизнь целой эпохи, все трагические события, которые пришлось пережить его поколению: ужасы коллективизации, война, плен, разлука с родными.

Необыкновенный человек, уникальный художник Николай Тарасюк – главный герой картины «Драўляны народ» («Летопись», 2011 г., автор сценария и режиссёр В. Аслюк). Резчик по дереву – единственный житель заброшенной деревеньки. Он тяжело трудится по хозяйству, рассказывает о своей жизни, вспоминает прошлое, смеётся и плачет, шутит и жалуется на судьбу, философствует и лукавит. Оставшись в деревне один, он начал вырезать «односельчан» – фигурки из дерева, создав необыкновенный музей «Успаміны Бацькаўшчыны». Теперь всё свободное время Н. Тарасюк тратит, создавая новых персонажей для музея, своей рукотворной вселенной. Авторы фильма выстраивают зачаровывающее и пугающее зрелище: странный талантливый художник и его не менее странный «деревянный народ». История о частной жизни одного человека, замкнутого в своём одиночестве, благодаря мастерству авторов становится притчевым повествованием о судьбе целого народа.

Главный герой картины «Николай Пинигин. Меня нет» («Летопись», 2012 г., автор сценария и режиссёр В. Аслюк) – известный театральный режиссёр, художественный руководитель Национального академического театра имени Янки Купалы. Авторы фокусируются не столько на профессиональной деятельности своего героя, сколько на его личности, размышлениях о жизни и искусстве.

К 40-летию студии «Летопись» Национальной киностудии «Беларусьфильм» была снята картина «Галерея» («Летопись», 2008 г., автор сценария В. Мороз, режиссёр С. Лукьянчиков). Фильм состоит из портретов режиссёров-кинодокументалистов, работающих сегодня на студии. Перед создателями фильма стояла непростая задача: в короткий промежуток экранного времени представить портрет режиссёра, рассказать о его судьбе и творческом

почерке. Безусловно удался в этом плане портрет О. Дашук, которая предстаёт на экране не только как режиссёр, отстаивающий своё право на собственный язык и имя, пытающийся уйти от довлеющих над нею авторитетов (известных режиссёров, членов её семьи), но и как молодая мама, чьи счастливые моменты общения с малышом зафиксированы в кадрах семейной хроники. Созданы и другие запоминающиеся кинообразы. Истинный творец прекрасного, философ, созерцатель и мыслитель М. Ждановский. Неутомимый исследователь неразгаданных тайн минувшей войны, мастер построения детективной интриги, создатель захватывающих киноисторий А. Алай. «Летописец» сельской глубинки, пронзительно всматривающийся в людей, течение времени, окружающий мир, – В. Аслюк.

Традиции экранного портрета успешно продолжили теледокументалисты. Ряд подобного рода фильмов создан на Студии документального кино Главной дирекции телепроизводства Белтелерадиокомпании.

Представляет интерес режиссёрское решение фильмов «Над селом вознёсся ангел» (2008 г., автор идеи А. Соловьёва, автор сценария Т. Бембель, режиссёр М. Мелешко) – о народном мастере, резчике по дереву Михаиле Валуевиче; «Андрей Бембель: смерть, победа, слава» (2009 г., автор сценария Т. Бембель, режиссёр А. Кутило) – о народном художнике БССР; «Молодость моя…» (2009 г., автор сценария Д. Перегудова, режиссёр В. Маркевич) – о биографии музыканта Леонида Борткевича; «Мир странных снов, как манускрипт… Игорь Паливода» (2010 г., автор сценария О. Паливода, режиссёр В Горовой) – о жизни и творчестве музыканта Игоря Паливоды; «Сны Максима» (2011 г., автор сценария и режиссёр Н. Горкунова) – о белорусском поэте Максиме Богдановиче; «Сафія Слуцкая. Апошняя з роду Алелькавічаў» (2011 г., автор сценария К. Гайдук, режиссёр А. Левчик) – о драматической судьбе белорусской святой; «Загадкі дзеда Кандрата» (2011 г., автор сценария Е. Атрахович, режиссёр А. Левчик) – о малоизвестных фактах жизни Кондрата Крапивы.

Во многих фильмах Студии документального кино Главной дирекции телепроизводства Белтелерадиокомпании авторы воплощают не столько образ отдельного человека, перипетии его судьбы, особенности характера и внутренние конфликты, сколько ту жизненную среду, в которой он формировался как личность и как художник.

Возвращение забытых имён – одно из направлений современного документального кино Беларуси. Люди, добившиеся мировой славы, но никому не известные на родине, стали «возвращаться» в культурное пространство нашей страны. Об одной из таких персон рассказывает документальный фильм «Гэты дзіўны свет…» (Студия документального кино Главной дирекции телепроизводства Белтелерадиокомпании, 2009 г., автор сценария В. Савина, режиссёр В. Горовой). Он посвящён уроженцу Беларуси Чеславу Немену (настоящая фамилия – Выджицкий), в 1999 г. получившему титул «польского музыканта столетия». Его творчество признано во всём мире, оно оказало существенное влияние на мировую музыку 2-й половины XX в. Съёмки

картины проходили на родине Чеслава Немена, в деревне Старые Василишки Щучинского района Гродненской области. Он родился здесь в 1939 г. в семье настройщика музыкальных инструментов. Спустя почти двадцать лет, в 1958 г., вместе с последней волной поляков-репатриантов переехал в Гданьск. Уже через несколько лет начал выступать на польской сцене в белорусских костюмах, взяв псевдоним Немен – по названию той белорусской реки, на берегах которой прошло его детство. Закадровый дикторский текст посвящает зрителей в подробности биографии будущего музыканта, а постановочные сцены оживляют их, придавая документальному киноповествованию поэтичность, уводя от информативности и схематичности. В видеоряд картины включены фотографии, записи концертов Чеслава Немена, звучат песни в его исполнении. Воспоминаниями о семье музыканта, его отношении к землякам, любви к родным местам, где прошло его детство, делятся соседи-односельчане Чеслава Немена, своё мнение о его наследии и значении в истории мировой музыкальной культуры высказывают искусствовед Е. Шунейко и композитор В. Кондрусевич.

Об уроженце Беларуси – поэте Вениамине Блаженном – рассказывается в картине «Блажен, кто молча был поэт…» (Студия документального кино Главной дирекции телепроизводства Белтелерадиокомпании, 2012 г., автор сценария О. Ямрос, режиссёр-постановщик В. Горовой). Фильм о человеке, которого уже нет в живых, построен на сделанных ещё при жизни поэта съёмках интервью с ним, а также на записях воспоминаний людей, которые с ним встречались. Это режиссёр-документалист Н. Горкунова, архитектор И. Захарова, поэт Д. Строцев, публицист А. Андреев. Взволнованные, восторженные и, в то же время, простые и человечные воспоминания о Вениамине Блаженном помогают воссоздать образ поэта, личности незаурядной и талантливой, показать человека с очень сложной судьбой, прожившего непростую жизнь, в которой отразилась судьба целого поколения, и при этом сохранившего душевную тонкость. Закадровый текст, проникновенно и эмоционально прозвучавший в исполнении Г. Малявского, придал особый колорит повествованию, а режиссёрская работа В. Горового подчеркнула роль времени и пространства, создав особую атмосферу фильма, «завершившую» построение образа главного героя.

В непривычном для белорусского кино жанре расследования работает Анатолий Алай. Потрясающая история представлена в фильме «Бумеранг» («Летопись», 2011 г., автор сценария и режиссёр А. Алай). Сюжет фильма основан на трагических событиях времен Великой Отечественной войны, произошедших в Минске и зафиксированных на фотоснимках, экспонировавшихся в Музее Великой Отечественной войны. На трофейной фотографии запечатлён момент казни троих подпольщиков. Этот снимок стал причиной ещё одной трагедии, которая разыгралась в наши дни в Германии. Увидев на выставке снимок и опознав в одном из исполнителей казни своего отца, покончила с собой немецкая журналистка. Она не смогла примириться с мыслью, что её отец – нацистский преступник. А. Алай в своей картине пытается

выяснить подлинные истории людей, изображённых на фотографии, и разобраться в причинах произошедшего.

Таким образом, можно констатировать, что в начале нынешнего века значительно расширяются подходы к созданию телевизионных фильмов и неигрового кино как в драматургии, так и в изобразительной интерпретации темы, выражающиеся в поэтическом, авторском осмыслении документального материала, в разработке и освещении новых тем, затрагивающих неизвестные страницы белорусской истории, в освоении значительного пласта отечественной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – Т. 3. Тэлевізійнае кіно: 1956 – 2002 гг. / В. Ф. Нячай, В. А. Мядзведзева, Н. А. Агафонава ; навук. рэд. В. Ф. Нячай. – 374 с.
2. Разлогов, К. Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета / К. Э. Разлогов. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2010. – 287 с.
3. Белорусское кино в лицах : сб. ст. о кино / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ин-т проблем культуры, Белорус. союз кинематографистов ; науч. ред. О. Нечай, В. Скороходов. – Минск : БелГИПК, 2004. – 360 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности белорусского неигрового кино- и телефильма, традиции их создания, тематика, новые формы подачи материала, а также один из самых популярных жанров современного телекино – документальная драма. Исследуются приёмы экранного воплощения событий в фильмах, основанных на исторических фактах, анализируются задачи постановочных сцен, вводимых в неигровое пространство фильма, проблемы сбалансированной подачи исторической правды и художественной интерпретации событий.

SUMMARY

The article considers the peculiarities of the Belarusian non-fiction film and television, the traditions of their creation, themes, new forms of presentation material, as well as one of the most popular genres of modern telecine - a docudrama. Explores techniques on-screen incarnation of the events in the films based on historical facts, analyzes tasks scenes entered into the non-space of the film, the problems of balanced historical truth and artistic interpretation of events.

Валанцэвіч Н. С.

АРГАНІЗАЦЫЙНА-ТВОРЧЫЯ АСПЕКТЫ ДЗЕЙНАСЦІ АНТРЭПРЫЗ НА ТЭРЫТОРЫІ БЕЛАРУСІ Ў 1870 – 1890-х ГАДАХ

Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў

(Паступіў у рэдакцыю 16.03.2015)

З пачатку 1870-х гадоў зноў пачала складвацца спрыяльная сітуацыя для стабільнага функцыянавання антрэпрызнага тэатра на тэрыторыі Беларусі. Колькасць сцэнічных калектываў, якія ўжо арыентаваліся на аднасезонную антрэпрызу ў межах аднаго горада, пастаянна павялічвалася. Для пацвярджэння гэтай тэндэнцыі можна прывесці некалькі прыкладаў. Так, у зімовы сезон 1887/88 г. антрэпрыза Ф. Надлера працавала у Віцебску, летні

сезон 1888 г. – у Мінску, наступны зімовы сезон зноў у Віцебску, прадстаўляючы паралельна спектаклі і ў Дынабургу. Летам 1894 г. Таварыства артыстаў пад кіраўніцтвам Я. Бяляева пачынала ў павятовым горадзе Полацку, каб з верасня выступаць ужо ў Віцебску, прадстаўляючы спектаклі ў губернскім горадзе і на працягу двух наступных летніх сезонаў. Увосень 1897 г. Опернае таварыства пад кіраўніцтвам А. Серабракова, каб пазбегнуць фінансавага краху ад пастановак у Віцебску, не раз выязджала ў Полацк, дзе паказвала спектаклі «Дэман» А. Рубінштэйна, «Фауст» і «Жыццё за цара» М. Глінкі. У снежні яны выступалі ў Смаленску, а з пачатку 1898 г. зноў ігралі ў Віцебску. У 1898 г. Таварыства артыстаў пад кіраўніцтвам Я. Славянскага выступала ў летнім садзе «Еўропа» ў Віцебску, перыядычна выязджаючы ў Веліж.

Кіраўнікі труп, як любыя прадпрымальнікі, каб засцерагчы сябе ад страт і павялічыць наведванне спектакляў, праяўлялі асабістую ініцыятыву. Некаторыя антрэпрэнёры трымалі адначасова драматычную і оперную трупы. Калі ў пачатку XIX ст. артысты былі аб’яднаны ў агульны оперна-драматычны калектыў (напрыклад, пад кіраўніцтвам М. Кажынскага ў Мінску), то ў канцы стагоддзя тэатральныя прадпрымальнікі часта працавалі на некалькі гарадоў. Так, у зімовы сезон 1890/1891 г. драматычны калектыў А. Картавава выступаў у Вільні, а оперны – у Мінску, у наступны сезон драма паказвалася ўжо ў Мінску. Гэта магло быць накладна для антрэпрэнёра, але пасля музычных прадстаўленняў публіка ахвотна хадзіла на драму. Антрэпрэнёр А. Неўскі арганізаваў паралельную працу асабістых труп у зімовыя сезоны 1880/1881 г. і 1881/1882 г. у Вільна і Гродна.

Наяўнасць шматлікіх прэм’ерных спектакляў з’яўлялася адной з асноўных тэндэнцый развіцця тэатральнай дзейнасці на Беларусі. Але адна справа, калі трупа выступала ў горадзе ўсяго некалькі тыдняў, і зусім іншая, калі яе спектаклі ішлі на працягу трох-пяці месяцаў. Так, у Мінску ў сезон 1890/1891 г. за 3,5 месяцы было паказана больш за 70 розных п’ес [20, с. 38] (амаль кожны спектакль – прэм’ера). У першую чаргу, гэта было складана для акцёраў, якія павінны былі ведаць усе прадстаўленыя творы і амаль не мелі магчымасці рэпетыраваць. Толькі сапраўдная прафесійнасць артыстаў дазваляла выконваць спектаклі з поспехам.

Каб прыцягнуць публіку ў тэатр, тэатральныя прадпрымальнікі рабілі гучную, эфектную рэкламу сваім спектаклям. Напрыклад, летам 1899 г. у Віцебску кіраўнік Таварыства мінска-жытомірскіх артыстаў Я. Любаў, калектыў якога два папярэднія зімовыя сезоны выступаў у Мінску, наступным чынам прадстаўляў драму «Без віны асуджаны»: «Фабула п’есы запазычана з судовага працэсу, які нарабіў шмат шуму як у замежнай, так і ў рускай прэсе» [3, с. 5]. Напярэдадні паказу фарса «Кантралёр спальных вагонаў» па горадзе распаўсюджваліся рэкламныя лістоўкі, а прапануючы камедыю «Залатая Ева» Э. Шэнталя, антрэпрэнёр Я. Любаў удакладняў, што гэта карціны з рыцарскіх часоў. У канцы 1899 г. у Мінску ў афішы аб спектаклі «Чайка» А.Чэхава было абвешчана, што актрыса Н. Васільева 17 год іграла на сцэне імператарскіх тэатраў і бачыла спектаклі па гэтай п’есе

ў Пецярбургу і Маскве, а таксама што прапануемы гастрольны паказ будзе пастаўлены па мізансцэнах Маскоўскага мастацкага агульнадаступнага тэатра. Такое паведамленне выклікала значную цікавасць з боку гледачоў, а выдатнае выкананне садзейнічала творчаму поспеху спектакля.

Запрашэнне для выступленняў «зорак» таксама з'яўлялася своеасаблівай рэкламай дзейнасці сцэнічнага калектыву. У зімовы сезон 1897/1898 г. у Віцебск у оперную трупу пад кіраўніцтвам А. Серабракова толькі на адзін вечар прыязджаў артыст імператарскіх тэатраў К. Міхайлаў-Стаян для ўдзелу ў пастаноўцы «Яўгенія Анегіна» П. Чайкоўскага. У 1898 г. у Дзвінску ў трупе Г. Неўскага працавала маскоўская актрыса М. Мандштэйн.

Прыцягвалі публіку і арыгінальныя формы выступленняў. Так, у канцы 1898 г. у Віцебску адбыліся гастролі артыста-трансфарміста В. Валянцінава, які ў спектаклях «Страшэннае забойства» і «Закулісныя тайны» выконваў усе ролі, імгненна пераапранаючы касцюмы, змяняючы голас і манеры. З'едліва высмейваючы спевакоў, фокуснікаў і балерын, ён цэлы месяц збіраў амаль поўную залу.

У 1898 г. Опернае таварыства пад кіраўніцтвам артыста імператарскіх тэатраў К. Міхайлава-Стаяна прапаноўвала абанемент на 15 спектакляў, кошт на якія быў на 10% ніжэйы за звычайны.

Такім чынам, як і ў папярэднія дзесяцігоддзі, прапанова на рынку сцэнічных паслуг у вялікай ступені залежала ад спажыўцоў-гледачоў, якія сваімі эстэтычнымі густамі і плацёжаздольным попытам шмат у чым уплывалі на творчы працэс. А публіка, па сведчаннях антрэпрэнёраў, патрабавала паказаў забаўляльна-відовішчных твораў і драм «раздирательных». Таму, пачынаючы з сярэдзіны 1870-х гадоў, поспехам сярод гледачоў сталі карыстацца меладрамы, для якіх была характэрна прыўзнятасць пачуццяў, узвышаны стыль ігры, адлюстраванне складаных жыццёвых сітуацый. Публіцы было цікава паглядзець, як жывуць людзі ў Парыжы ці Швейцарыі. Напрыклад, на спектаклі «Без віны асуджаны» таварыства Я. Любава дамы плакалі, бо ў п'есе было «багата жахаў сапраўднай меладрамы. Амерыканскі маркіз, жонка банкіра, міліянеры, негр Бамбула, крадзяжы, забойствы і судовае следства» [3, с. 4], – усё гэта вельмі падабалася аматарам душэўных перажыванняў.

З пачатку 1880-х гадоў інтарэсы гледачоў у чарговы раз змяніліся, а антрэпрэнёрам было складана хутка падстройвацца пад іх. Таму пра антрэпрызу казанскага мешчаніна А. Металава ў Магілёве ў зімовы сезон 1879/1880 г. і ў Віцебску ў сезон 1882/1883 г. крытыкі пісалі, што ён не задавальняе патрабаванні гледачоў, бо з'яўляецца «прыхільнікам крывавых прадстаўленняў, кшталту "Смерці Ляпунова" і "Жыдоўкі", а публіка зусім іншага густу, больш спачувае вясёлым фарсам і аперэткам» [1, с. 3].

Таму паступова на сцэнах стаў дамінаваць жанр аперэты. Так, мінскі крытык канстатаваў, што «сёння, каб усім дагадзіць, трэба весялей быць. Рэжысёр гэта ведае – так і сыпле аперэткамі… Аперэткаманія ў нас дасягнула страшэнных памераў» [16, с. 4]. Важна адзначыць, што яшчэ з 1870-х гадоў

аперэта стала адасабляцца ад драматычнага тэатра, творы гэтага жанру ўжо выконваліся ў пераважнай большасці «аперэтачнымі» трупамі. Напрыклад, у зімовы сезон 1889/1890 г. у Дынабургу антрэпрэнёру С. Горкаму-Чэнчы «весці справы на драме і камедыі аказалася невыгодным, таму ён пачаў ставіць 2 разы ў тыдзень аперэткі» [2, с. 5].

У 1890-я гады «легкаважны» рэпертуар працягваў пераважаць у афішы. У Мінску ў 1893 г. «зборы аперэтачнай трупы Барысава ўсё лета былі выдатнымі». Напрыклад, у 1894 г. у Полацку было прадстаўлена 9 аперэтак, 8 камедый, 6 меладрам, 4 вадэвілі, 3 жарты, 1 фарс. У 1895 г. гродзенскі крытык адзначаў, што «антрэпрэнёр задумаў забаўляць п'есамі Шэкспіра, Шылера, Дзюма, Астроўскага – і апёкся, яго пераемнік Анчараў-Эльстан скіраваны ў іншы бок – забаўляе дзівосамі старажытнаегіпецкай і індыйскай чорнай і белай магіі, абезгалоўліваннем па сходнай цане» [14, с. 7]. Сітуацыя не змянілася і праз некалькі гадоў. Так, у Дзвінску ў зімовы сезон 1896/1897 г. антрэпрыза П. Валхоўскага, які па пятніцах ставіў драмы, пацярпела фіяска, бо публіка жадала глядзець больш «лёгкі» рэпертуар. У Гродна ў сезон 1895/1896 г. антрэпрэнёр М. Барысаў прапаноўваў толькі музычныя творы, зноў жа з дамінаваннем аперэты: 53 аперэткі і 19 опер. У 1905 г. у «Гродненских губернских ведомостях» адзначалася: «Быў час – таму ўжо лет дзесяць, як у нашым горадзе драма квітнела. Імёны Крамеса і Ніканавай гавораць нам аб чымсьці вызначаным і дарагім. На жаль, на змену ім з'явіўся "легкамысны" Барысаў са сваёй аперэткай. Норавы нашай публікі да таго ўпалі, што, калі тры гады пасля да нас прыйшла драма, многія сустрэлі яе з кіслым тварам, іншыя – з абыякавасцю» [15, с. 5].

Заўважым, аднак, што які б ні быў рэпертуар, поспех спектаклям забяспечвалі акцёры. Ад вырашэння праблемы ўзроўню акцёрскага выканання ў асноўным залежаў поспех пастановак. Напрыклад, у зімовы сезон 1897/1898 г. у Віцебску оперная трупа пад кіраўніцтвам Серабракова прадставіла рэпертуар з 17 вялікіх опер. Нягледзячы на немалыя купюры, мясцовыя рэцэнзенты адзначалі па-майстэрску праведзеныя партыі як у вакальным, так і ў сцэнічным плане, амаль ва ўсіх спектаклях падкрэслівалася ансамблевасць выканання. Віцебскі крытык канстатаваў, што ў ролі Атэла «разуменне ролі Серабраковым адпавядае ідэйнай задуме аўтара – моцны на вайне і слабы ў справах сэрца. Артыст цудоўна перадае душэўныя хваляванні, якія адольваюць даверлівага маўра. Усе сцэны былі псіхалагічна верныя: эпізоды з хусткай, у спальні» [8, с. 4].

Адной з прычын вялікага поспеху выступленняў украінскіх артыстаў, якія, пачынаючы з 1880-х гадоў, кожны летні сезон працавалі ў беларускіх гарадах, з'явіліся пастановачныя прынцыпы спектакля: зладжанасць акцёрскага ансамбля, гарманічнае спалучэнне выканальніцкага майстэрства, жывапіснага і музычнага афармлення. Хоць крытыкі і адзначалі, што частка сцэнічных твораў была насычана «меладраматычнымі эфектамі, у астатніх, у адрозненне ад шматлікіх украінскіх п'ес, зробленых па трафарэце, не было ні гапакоў, ні заспіванняў, яны дыхалі жыццёвай праўдай, у іх вельмі яскрава выводзіліся тыпы ўкраінскай вёскі» [9, с. 3]. Такімі ўзорамі з'яўляліся п'есы

«Дай сэрцу волю – завядзе ў няволю» М. Крапіўніцкага, «Ноч на Івана Купала» М. Старыцкага, «Змагары за мроі, ці Каін і Авель» і «Жыдоўка-выхрэстка» А. Тагабочнева, «Багдан Хмяльніцкі» і «Тарас Бульба» Т. Шаўчэнкі. Эмацыянальнасць і «задушэўнасць» украінскіх пастановак заўсёды адзначалася ў друку. Так, у 1898 г. у адной з рэцэнзій віцебскі крытык заўважаў, што Бaброў-Бандарэнка «тыповы Лейба, цудоўны сотнік, артыст проста жыве на сцэне, а яна ажывае з яго з'яўленнем» [10, с. 4].

З 1870-х гадоў рэцэнзенты звярталі пільную ўвагу не толькі на акцёрскае майстэрства, але і на мастацка-дэкарацыйнае вырашэнне спектакляў (дэкарацыі, касцюмы, грым і бутафорныя прыналежнасці). Калі ў зімовы сезон 1876/1877 г. віцебскую антрэпрызу ўзначальваў мастак Пецярбургскай акадэміі мастацтваў А. Варанкоў, то ў справаздачы аб дзейнасці тэатра пазначалася, што «пастаноўка п'ес у дачыненні дэкарацыйнай часткі вельмі задавальняе, але ў артыстычнай — мала здольныя акцёры выконваюць свае ролі дрэнна, таму публіка без ахвоты наведвае тэатр» [18, арк. 4]. У канцы XIX ст. тэатральным дзеячам пакуль яшчэ складана было ставіць выверaныя ва ўсіх адносінах пастаноўкі. Звычайна адзін з кампанентаў пераважваў іншыя. Так, оперныя спектаклі Таварыства пад кіраўніцтвам К. Міхайлава-Стаяна ў Віцебску праходзілі ў выдатных касцюмах і дэкарацыях, заказаных у Маскве за гарадскія сродкі, але артысты ігралі «бледна і шаблонна, а аркестр акампаніраваў па старой звычцы – на аперэтачны лад» [12, с. 3]. У 1897 г. на маленькай клубнай сцэне ў Полацку «пры вартых жалю дэкарацыях» выканаўцы з Таварыства пад кіраўніцтвам А. Серабракова праводзілі многія эпізоды знакамітых опер з захапляльным драматызмам і праўдзівасцю.

Менавіта ў даследаваны перыяд стандартны набор дэкарацый і павільёнаў перастаў задавальняць патрабаванні як тэатральных дзеячаў, так і гледачоў. Напрыклад, у 1878 г. у Віцебскім тэатры акрамя неабходных рэчаў і мэблі для сцэны з'явіліся астранамічныя арматуры для кабінетаў, мост з пераходам, пушкі, калясніцы, вялікі замак і нават лакаматыў з вагонам [19, арк. 27]. Такім чынам, з 1870-х гадоў візуальны рад спектакляў значна ўскладніўся, а антрэпрэнёры атрымалі магчымасць ставіць даволі маштабныя спектаклі. Таму ў антрэпрызным тэатры ўжо з'явіўся дэкаратар як самастойная фігура, які за месяц да пачатку сезона прыязджаў у горад, каб маляваць новыя дэкарацыі для рэпертуару сваёй трупы.

На мяжы XIX – XX стст. беларускія гледачы ўжо не хацелі глядзець французскую меладраму 1840-х гадоў, вадэвілі і фарсы. Так, віцебскі крытык адзначаў, што «тэатр пераўтвараецца ў археалагічны музей старадаўніх французскіх драматычных рэчаў. Незразумела, якімі матывамі кіруецца антрэпрэнёр пры выбары твораў для прадстаўлення, бо ёсць шмат нескладаных бытавых п'ес, адпаведных сучасным патрабаванням публікі» [13, с. 3]. Каб іх задаволіць, ужо патрабавалася сур'ёзная драматургія, добра прадуманыя ў рэжысёрскім плане і майстэрскі выкананыя ў акцёрскім пастаноўкі.

У сезон 1899/1900 г. антрэпрыза М. Дзянісава прапаноўвала віцяблянам значную колькасць шматактовых п'ес на гістарычныя сюжэты (драмы «Медэя» А. Суворына і В. Бурэніна; «Парыжскія жабракі», «Набат» Р. Ге; «Пагібель Садома» Г. Зудэрмана; «Дзеці капітана Гранта» Дэнеры; трагедыя «Нерон» Н. Жандра і інш.). Такія творы дазвалялі прадэманстраваць усё багацце знешнепастановачных сродкаў для перадачы шматлікіх падрабязнасцей розных эпох. М. Дзянісаў, які адначасова выконваў функцыі кіраўніка, мастака і рэжысёра трупы, пры падрыхтоўцы спектакляў прытрымліваўся прынцыпу жывапіснай рэжысуры: сваёй асноўнай задачай ён бачыў стварэнне эфектнага і каларытнага асяроддзя таго ці іншага гістарычнага перыяду. Акцёры, у сваю чаргу, «адказвалі» за задачу спасціжэння «духу аўтара».

Такое становішча спраў выявілася з самага пачатку выступленняў антрэпрызы. Пасля паказу першых драм – «Цёмны бор» У. Немiровіча-Данчанкі і «Навальніцы» А. Астроўскага – крытыкі адзначылі высокі ўзровень сцэнаграфічнага вырашэння спектакляў: «Здзіўляе раскоша па-мастацку напісаных дэкарацый для нашай сцэны» [13, с. 3]. Пры аналізе акцёрскага выканання гэтых сцэнічных твораў была заўважана невыразная, вялая ігра артыстаў, якія пачыналі не ў час. Пры пастаноўцы новай драмы «Пагібель Садома» Г. Зудэрмана не праявілася ансамблевасці, акцёры прадэманстравалі мала разумення вобразаў у выкананні роляў, толькі Ф. Нікіцін-Фабіянскі і Я. Мінскі ўносілі жывасць у спектакль.

Толькі праз некалькі тыдняў сітуацыя са сцэнічным выкананнем акцёрамі сваіх роляў палепшылася. Пастановачныя сродкі і ўдалая акцёрская ігра паспрыялі поспеху драмы «Патанулы звон» Г. Гаўптмана, і п'еса прадстаўлялася тройчы пры поўнай зале. Таксама бездакорна былі сыграны «Жаніцьба» і монаспектакль «Запіскі вар'ята» М. Гогаля, у бенефіс Ф. Нікіціна-Фабіянскага прадстаўлялася камедыя «Гора ад розуму» А. Грыбаедава. Пасля пастаноўкі «Леса» крытыкі зноў адзначалі выразнасць і рэалізм Ф. Нікіціна-Фабіянскага ў ролі Васьмібратава і Я. Мінскага ў ролі Аркашкі.

М. Дзянісаў зрабіў стаўку на драматургію, некалькі тэатральных зорак і знешнепастановачныя рэжысёрскія сродкі. Але для рэпертуару патрабавалася немалая таленавітая трупа, а не некалькі артыстаў, якія сваім добрым выкананнем «выцягвалі» спектаклі. У адрозненне ад Маскоўскага мастацкага тэатра, калектыву, па ўзору якога антрэпрэнёр хацеў працаваць, у яго спектаклях была дрэнная рэжысура. Так, карэспандэнт газеты «Витебские губернские ведомости» паведамляў, што «самы існы недахоп антрэпрызы Дзянісава – адсутнасць на працягу ўсяго сезона рэжысёра. Усякі толькі ледзь знаёмы з тэатральнай справай разумее, якое вялікае, а часам і вырашальнае значэнне, асабліва пры сціплых сілах трупы, мае вопытная рэжысёрская рука. Кожны спектакль з-за рэжысёрскай анархіі губляў палову поспеху!» [17, арк. 99].

Беларуская публіка мела магчымасць пазнаёміцца з так званай «новай драмай» – творамі Г. Гаўптмана, Г. Ібсена, А. Чэхава і іншых драматургаў

канца XIX ст. Іх п'есы – гэта «драмы стану», у якіх няма складанай фабулы ці займальнага сюжэта, а акцэнт пераносіцца з канкрэтных падзей на псіхалагічныя перажыванні герояў. Для гледачоў былі нечаканымі адсутнасць сцэнічнасці, расцягнутасць дзеяння, незавершаныя фіналы п'ес, адмаўленне ад канчатковых рашэнняў і адназначных высноў. Паказальна, што ўключэнне ў рэпертуарную афішу тагачасных тэатраў Беларусі твораў Г. Гаўптмана і А. Чэхава адбывалася ў хуткім часе пасля іх напісання ці пастаноўкі знакамітымі калектывамі. Напрыклад, драма «Іваноў» А. Чэхава, пастаўленая ў студзені 1889 г. у Александрынскім тэатры ў Пецярбургу, у лістападзе 1891 г. была прадстаўлена мінчанам антрэпрызай А. Картавава, драма «Рамізнік Геншаль» Г. Гаўптмана, напісаная ў 1898 г., з'явілася на беларускіх сцэнах ужо ў 1899 г. Прэм'ерны паказ п'есы «Чайка» А.Чэхава прайшоў у Маскоўскім агульнадаступным мастацкім тэатры 17 снежня 1898 г., а ўжо праз месяц яна была паказана ў Гродна. П'еса «Дзядя Ваня» была паказана ў Маскве 26 кастрычніка 1899 г., а ў Віцебску – 4 лістапада, прычым антрэпрэнёр М. Дзянісаў двойчы ўключаў у афішу гэтую складаную чэхаўскую драму. Нягледзячы на тое, што яе настрой і каларыт былі праўдзіва і жыва перададзены акцёрамі, абодва разы збіралася нешматлікая публіка.

Зразумела, што наватарскі характар сучасных на той момант п'ес выклікаў бурныя дыскусіі на старонках перыядычнага друку. У публікацыях абмяркоўвалася не толькі ідэйна-тэматычная накіраванасць новых твораў, але і іх сцэнічнае ўвасабленне на найбуйнейшых сцэнах Расіі і Заходняй Еўропы.

Наконт драмы «Рамізнік Геншаль» Г. Гаўптмана (Віцебск, Таварыства Я. Любава, 1899 г.) было шмат меркаванняў. Так, адзін з крытыкаў лічыў, што «ў любой хроніцы правінцыяльнай газеты ёсць такія сюжэты. Навошта гэтыя лёкаі? Гэта не эстэтычна!» [5, с. 6]. Іншы, наадварот, вітаў на сцэне п'есы такога роду: «Гаўптман паказвае людзей з ўсімі дробязямі жыцейскага тлуму. У яго няма надуманых завязак і фальшывых развязак, няма штучных маналогаў на паўгадзіны, гэта кавалак жыцця, убачаны праз акно. Такія спектаклі робяць моцнае ўражанне» [6, с. 5]. Гледачы ж некалькі разгубіліся, бо Г. Гаўптман уводзіў у асяроддзе літаратурных персанажаў рамізнікаў, служанак, ткачоў, прачак, прыбіральшчыц, робячы іх унутраныя перажыванні галоўнымі ў творы.

Такім чынам, для пашырэння глядацкай аўдыторыі антрэпрэнёры павялічвалі колькасць прэм'ерных паказаў і эфектна рэкламавалі свае прадстаўленні, спалучалі пракат спектакляў на стацыянары і на выездзе, уключалі ў рэпертуарную афішу апошнія драматургічныя навінкі. Да сярэдзіны 1880-х гадоў тэатральныя дзеячы не звярталіся да буйных твораў, па-першае, з-за нешматлікасці сваіх труп, па-другое, публіка патрабавала іншай жанравай структуры рэпертуару. У даследаваны перыяд яскрава бачна падзенне цікавасці да вадэвільных прадстаўленняў. З 1880-х гадоў гледачы ўжо аддавалі перавагу аперэткам, а ў канцы 1890-х гадоў пераважанне драм становіцца пэўнай тэндэнцыяй. Аналіз дзейнасці тагачасных сцэнічных

калектываў дазваляе зрабіць выснову, што антрэпрэнёры, якія не толькі дагаджалі густам і настроям гледачоў і звярталіся да пэўных жанраў, але і імкнуліся вырашаць праблемы ўзроўню акцёрскага выканання, мастацка-дэкарацыйнага вырашэння і рэжысёрска-пастановачнай якасці сцэнічных твораў, паспяхова вялі справы.

ЛІТАРАТУРА

1. Витебские губернские ведомости. – 1882. – № 57.
2. Витебские губернские ведомости. – 1889. – № 370.
3. Витебские губернские ведомости. – 1899. – № 62.
4. Витебские губернские ведомости. – 1899. – № 63.
5. Витебские губернские ведомости. – 1899. – № 73.
6. Витебские губернские ведомости. – 1899. – № 74.
7. Витебские губернские ведомости. – 1899. – № 266.
8. Витебский листок. – 1898. – № 10.
9. Витебский листок. – 1898. – № 48.
10. Витебский листок. – 1898. – № 49.
11. Витебский листок. – 1898. – № 60.
12. Витебский листок. – 1898. – № 93.
13. Витебский листок. – 1899. – № 248.
14. Гродненские губернские ведомости. – 1895. – № 35.
15. Гродненские губернские ведомости. – 1905. – № 36.
16. Минский листок. – 1886. – № 24.
17. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). – Ф. 1416. Воп. 6. Спр 630.
18. НГАБ. – Ф. 1430. Воп. 1. Спр 36099.
19. НГАБ. – Ф. 2506. – Воп. 1. – Спр. 55.
20. Пашкин, Ю. А. Русский драматический театр в Белоруссии в XIX веке / Ю. А. Пашкин ; ред. В. И. Нефёд. – Минск : Наука и техника, 1980. – 216 с.

РЕЗЮМЕ

В статье определяются особенности функционирования антрепризного театра на территории Беларуси в 1870 – 1890-х годах. Автор выявляет новации в организации творческого процесса в коммерческом стационарном театре белорусских городов, а также основные принципы формирования репертуарной афиши и её проката театральными труппами в конце XIX в.

SUMMARY

The article determines the peculiarities of private theater in Belarus during the period between 1870 – 1900 years. The author reveals the innovations in the organization of the creative process in the commercial stationary theater of Belarusian cities, as well as the basic principles of the formation of repertory and rental performances of theater companies in the late XIX century.

Гао Юнь

ДЕТСКАЯ ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX – НАЧАЛА XX В.: К ВОПРОСУ О ФУНКЦИОНАЛЬНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИХ ХАРАКТЕРИСТИКАХ

Белорусская государственная академия музыки

(Поступила в редакцию 13.03.2015)

Феномен детской музыки долгое время был на периферии научных интересов музыковедов. Особенно это касается произведений русских классиков, изучение которых было направлено на крупные музыкальные формы: оперу, симфонию, балет, концерт и т. д. Тем не менее, сегодня становится очевидным, насколько системным являлось обращение русских композиторов к образам детства. Традиционно в этой связи вспоминают «Детский альбом» П. Чайковского, «Детскую» М. Мусоргского, детские песни и пьесы А. Аренского, В. Калинникова, В. Ребикова, А. Лядова. На наш взгляд, сегодня весьма своевременным оказывается принципиальная дифференциация произведений не только по жанрам, но и целям, функциям, характеризующим мотивацию создания того или иного опуса.

Одной из первых публикаций, обращённой к интересующей нас проблематике, была небольшая брошюра О. Томпаковой «Книга о русской музыке для детей» [6]. Однако популяризаторский жанр работы и обилие музыкального материала, не включённого в контекст публикации, не позволили автору выйти на серьёзный круг проблем, связанных с темой детства в русской музыке. Определённый научный вакуум восполняет на сегодняшний день исследование Н. Немировской «Феномен детства в русской музыке» [4]. Автор постаралась охватить многие сочинения русских и советских композиторов, включая инструментальную, вокальную, балетную музыку, что не позволило сосредоточить внимание на имманентной специфике сочинения, предназначенного для исполнения или восприятия детской или взрослой аудиторией. Среди работ, связанных с анализируемой проблематикой, следует назвать кандидатскую диссертацию Е. Сорокиной, претендующую на многоохватность музыкального материала [5]. Анализ зарубежной литературы свидетельствует о постоянном интересе исследователей разных стран к музыке, связанной с темой детства [7 – 10].

Появление детских образов в европейской профессиональной музыке – явление закономерное. Это связано с народными традициями разных стран, вне понимания которых национальное своеобразие той или иной композиторской школы вряд ли возможно. Известно, что в средние века детская музыка была связана с творчеством народных музыкантов. До сих пор сохранились детские немецкие старинные песни, которые популяризировались бродячими хорами певцов-учеников, выступавшими на улицах и площадях за незначительное вознаграждение. Разнообразен в жанрово-образном отношении был и русский фольклор, в котором запечатлелись бытовавшие в народной среде различные песни, прибаутки, присказки, игры с пением. Впервые русские старинные детские песни были опубликованы в XVIII в. в известных

сборниках В.Трутовского и И. Прача. С этого времени интерес русских композиторов к фольклору становится постоянным, что инициирует его собирание, обработку и, порой, стилевое тождество в профессиональной музыке.

Несмотря на объективное воздействие национальных традиций, русские композиторы интерпретировали «мир детства» сообразно субъективным художественным устремлениям, эстетическим и педагогическим взглядам на необходимость создания того или иного детского опуса. Для того, чтобы дифференцировать подобные различия, обратимся к самой категории «детская музыка», которая следующим образом определяется в музыкальных энциклопедических изданиях: «Детская музыка – музыка, предназначенная для слушания или исполнения детьми» [3, с. 204]. Проецируя это определение на вокальную музыку, очевидно, что не все произведения подобного направления попадают в контекст данной дефиниции. Заметим, что в монументальном словаре Гроува категория «детская музыка» отсутствует, даны лишь краткие аннотации некоторых произведений европейских композиторов. Например, вокальный цикл «Детская» М. Мусоргского практически не сопоставим с опусами А. Лядова, А. Гречанинова, Н. Черепнина и, тем более, И. Стравинского. В этой связи Б. Асафьев перспективно говорил о размежевании понятий «музыка о детях» и «музыка для детей» [1].

Более дифференцированный подход к трактовке категории «детская музыка» особенно актуален для вокальной музыки, связанной со спецификой интонирования текста, внесения драматического элемента, особой направленности на восприятие. Ориентируясь на поставленные художественные задачи и индивидуальные эстетико-мировоззренческие принципы русских композиторов, попробуем классифицировать детскую вокальную музыку соответственно её типу образности, функциональной направленности и стилевому решению.

Исследование истории русской музыки позволяет выделить две основные парадигмы в её развитии: широко понимаемую «фольклорную» и «психологическую». Наиболее активно в контексте изучения фольклора, истории и традиций России работали «кучкисты». Другая линия связана преимущественно с творчеством П. Чайковского. Это не означает отсутствия перекрёстных интересов у музыкантов: у П. Чайковского мы находим оперы на историческую тематику («Опричник», «Орлеанская дева»), фольклорные по своей стилистике («Черевички»); у М. Мусоргского трудно обнаружить сочинение, лишённое психологической правды. Исходя из этого, очевидно, что и осмысление процессов развития вокальной музыки, в том числе и детской, должно корреспондироваться со степенью и качеством интерпретации этих парадигм.

На наш взгляд, несмотря на существенные отличия в ментальности музыкантов, П. Чайковский и М. Мусоргский «духовно» объединены стремлением к психологической достоверности. Другое дело, что представления о реализме и психологичности в искусстве у двух талантливых классиков различные.

Однозначно вокальный цикл «Детская», как и другие опусы М. Мусоргского («Озорник», «Сиротка»), относится к жанру вокальной музыки «взрослым о детях». Исследователи справедливо пишут, что М. Мусоргский уже в самых ранних опусах выступает подлинным психологом, «запечатлевает крайние полюсы состояния души маленького по возрасту, но уже содержащего микрокосм взрослых страстей человека: ласковую мягкость и яростно-напряжённую агрессию. Более того, он педалирует внутренний психологический конфликт, живущий в любой личности, с её сложно переплетённым добром и злом, горним и дольним, высоким и низким мирским началами» [4, с. 28]. Произведения М. Мусоргского лишены детской педагогической направленности, они скорее призваны духовно преобразить взрослого человека и требуют большой напряжённой работы исполнителя. В итоге мы можем говорить о вокальной музыке, условно характеризуемой такими категориями, как «реализм», «психологический натурализм», в некотором роде предопределяющими и образный мир музыкально-сценических произведений композитора.

Традиционно П. Чайковского причисляют к композиторам, который ориентировался в творчестве на раскрытие тончайших психологических проявлений, имманентных движений человеческой души. Именно он является создателем жанра лирико-психологической симфонии, лирико-психологической оперы, хореодрамы. Особенности воспитания, высокие духовные ценности, заложенные семьёй, позволяли композитору воспринимать ушедшее детство как гармоничное, целостное бытие, в котором нет места депрессии и жёсткому реализму. Ярким тому примером может служить масштабный вокальный цикл «Шестнадцать песен для детей», среди которых разнообразные по колориту лирические пейзажи («Весна», «Мой садик», «Осень», «Весенняя песня»), семейные сценки («Бабушка и внучек», «На берегу», «Зима»), баллада-притча («Легенда»). Грустные интонации некоторых песен оттеняют светлый лиризм мажорных высказываний и не нарушают лирико-эпическое повествование, в организации которого некоторые исследователи усматривают свободно трактованную сонатность в сочетании с рондообразностью. В творчестве П. Чайковского мы усматриваем высокий уровень эстетизма, связанный с ориентацией на быт дворянской усадьбы, с её идеализированными представлениями о мире, некоторой сентиментальностью и одновременно предельной искренностью переживаемых эмоций.

Таким образом, П. Чайковский и М. Мусоргский в области детской вокальной музыки образуют некое единое направление, в котором, образно говоря, усматривается два русла: «лирико-психологический эстетизм» и «психологический реализм», нередко связанный с образами, лишёнными привычных эстетических характеристик.

Второе стилевое направление в детской вокальной музыке можно условно назвать «фольклорным», или «этнофольклорным». Второй вариант названия появился в силу того, что фольклорным может быть произведение, связанное с культурой других народов, проживающих на территории России. «Этнофольклорное» направление объединяет художников, различных по

своим эстетическим и мировоззренческим позициям, а потому его можно дифференцировать следующим образом: «дидактическое» и «эстетико-игровое».

К «дидактическому» руслу принадлежит, в первую очередь, творчество А. Гречанинова. Его интерес к детской тематике во многом инициировала дружба с семьёй Гнесиных, которая стала, по сути, основателем начального профессионального музыкального образования в России. Школа сестёр Гнесиных предполагала глубокое изучение музыкально-теоретических дисциплин и системные хоровые занятия. А. Гречанинов с самого начала активно сотрудничал с этим музыкальным заведением, постепенно закладывая мощный фундамент исполнительского и педагогического репертуара, востребованного и высоко оценённого в его время. Со временем композитор вспоминал: «Детей я всегда любил, и меня никогда не тяготили занятия с ними. С годами постепенно у меня выработалась собственная метода, благодаря которой дети с первых же уроков с увлечением занимались музыкой и быстро делали успехи» [6, с. 26 – 27].

Корпус музыкальных сочинений А. Гречанинова, связанных с детской образностью, широк и разнообразен с точки зрения как жанрового диапазона, так и музыкальной стилистики. Достаточно назвать оперы «Ёлочкин сон», «Мышкин теремок», «Кот, Петух и Лиса»; фортепианные сборники «Детский альбом», «На зелёном лугу», «Бусинки», «День ребёнка»; сборники детских песен и хоров «Ай, ду-ду», «Петушок», «Ручеёк», «В деревне», «Времена года», «Курочка Ряба», «Пчёлка», «Жаворонок», «Тропинка», «Ладушки» и другие.

К сожалению, этот богатый в музыкальном отношении материал пока что мало изучен современными исследователями. Это объясняется не только отсутствием некоторых нотных материалов, но и традиционным отношением к детской музыке как периферийной в жанровой системе академической музыки. Тем не менее, анализ многих сочинений А. Гречанинова свидетельствует об исключительном мастерстве русского композитора, во многом предвосхитившего развитие самостоятельной музыкальной области, без которой вряд ли можно было бы говорить о всестороннем воспитании и образовании молодёжи в XX в. и веке нынешнем.

«Эстетико-игровой» тип детской вокальной музыки культивировали композиторы А. Лядов и И. Стравинский. Несмотря на диаметральные отличия их стиля, мотивация сочинений с детской образностью во многом совпадала. Увлечённость А. Лядова миром фольклора, сказки, фантастики была своего рода способом ухода композитора от ненавистных ему социальных проблем и революционных преобразований. Искреннее желание жить в мире детских, сказочных образов запечатлено во многих дневниковых высказываниях: «…хочу жить только в *сказке,* а остальное всё мне чуждо, к моему стыду … Дайте сказку, дракона, русалку, лешего, дайте – чего нет, только тогда я счастлив»[2, с.137, 140].

Детская образность активно интерпретировалась А. Лядовым в области камерно-вокальной музыки, представленной в трёх тетрадях «Детских песен»

ор.14, 18 и 22. Их создание во многом было связано с рождением детей, которых композитор нежно и преданно любил. Современники сразу почувствовали самобытность данных сочинений, не совсем укладывающихся в традиционные рамки детского репертуара. Характеризуя творчество композитора, Я. Витолс писал о талантливом мастере в 1916 г.: «Это, собственно, не песни в обычном смысле слова, и дети их петь не могут, точно так же как взрослые не сумеют блеснуть в них своим голосом. Это музыкальные фантастические видения, подобные тем картинкам, которые Лядов рисовал для своих детей, давая волю своей фантазии в области мифологии. Как его леший, домовой и всякая другая фантастическая нечисть, так и тексты его детских песен подслушаны у народа, заимствованы из того же источника, откуда позже творческий гений Лядова почерпнул музыку к "Бабе Яге" и "Кикиморе"» [2, с. 104].

В основу «Детских песен» легли подлинные народные тексты прибауток, присказок, заклинаний, взятых композитором из сборников П. В. Шейна, К. Д. Ушинского, И. П. Сахарова, П. А. Бессонова. Фольклорная направленность песен предполагает удалённость этих сборников от циклов М. Мусоргского и П. Чайковского. Тем не менее, сочинения А. Лядова не уступают в трогательной любви и глубине понимания детской души, склонной к мягкому юмору, шутке, игре («Петушок», «Зайчик», «Сорока»). Композитору оказались созвучными малые формы фольклора с их предельным лаконизмом, концентрированностью высказывания. Мелодика песен соткана из кратких выразительных и запоминающихся попевок. При этом А. Лядов добивается своеобразного одушевления образов, оживления действующих персонажей. Такая визуальная направленность превращала исполнение песен в оригинальное «мини-представление» с ярко выраженным игровым началом, что соответствовало природе самого детского фольклора. Вместе с тем, стилистика песен свидетельствует о новом уровне «фольклорного эстетизма», при котором весьма ощущались инновационные приметы музыкального языка рубежа столетий.

Появление произведений детской тематики у И. Стравинского, как и у А. Лядова, во многом было связано с рождением собственных детей. Его наследие в этом плане достаточно разнообразно: «Три песенки» («Из воспоминаний юношеских годов»), «Три истории для детей», «Колыбельная» на собственные слова. Подобно А. Лядову, композитор ориентируется на те жанры фольклора, в которых заложен «игровой потенциал»: потешки, прибаутки, считалки, небылицы, сказки, игры. Эстетизированный подход к миру детства позволял И. Стравинскому реализовать свой инвенторский метод создания музыки и в этой области творчества. Потому при определённой близости народным традициям стилистика детской музыки И. Стравинского предполагает не столько глубокое постижение фольклора, сколько «игру в фольклор» с иллюзией достоверности. Музыка И. Стравинского воздействует на воображение ребёнка, рождает фантазию, но ей абсолютно чужды его внутренний мир, трогательность, нежность и красота переживаний. Яркие музыкальные зарисовки композитора построены на воссоздании особого ар-

хаического колорита. Это, прежде всего, «сопоставление разных по масштабу мотивов, с их нерегулярным акцентным варьированием, сложность аккомпанемента при стремлении к эстетизированному примитиву в партии голоса, а также гармония, как бы идущая “вразрез” с мелодией» [4, с. 199].

Исполнять музыку И. Стравинского очень сложно, но при всей необычности его стиля она оставляет яркое впечатление, воздействуя некоей особой энергией движения, игры, реального действия.

Таким образом, мир детской вокальной музыки – это большое художественное пространство, где отражаются многие сущностные характеристики стиля того или иного композитора. Создание произведений детской направленности инициируется различными духовными, эстетическими, педагогическими и исполнительскими интенциями, без глубокого осмысления которых постижение этого пространства будет объективно сложным. Для музыкантов неевропейских регионов мира творчество русских композиторов и методы анализа, разработанные в русскоязычной литературе, являются мощной методологической базой для изучения собственной истории музыки, также богатой с точки зрения образов, идей и смыслов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. Русская музыка о детях и для детей / Б. Асафьев // Избранные труды : в 5 т. / Б. Асафьев – М., 1955. – Т. IV. – С. 97 – 109.
2. Лядов, А. К. Жизнь. Портрет. Творчество. Из писем / А. К. Лядов. – СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2005. – 167 с.
3. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – 959 стб.
4. Немировская, И.А. Феномен детства в русской музыке / И. А. Немировская. – М. : Композитор, 2011. – 392 с.
5. Сорокина, Е. Мир детства в русской музыке XIX века : автореф. дис. … канд. искусств. : 17.00.02 / Е. Сорокина. – Саратов, 2006. – 24 с.
6. Томпакова, О. М. Книга о русской музыке для детей / О. М. Томпакова. – М.-Л. : Музыка, 1966. – 92 с.
7. Böhme, F. Deutsches Kinderlied und Kinderspiel / F. Böhme. – Leipzig, 1956. – 346 S.
8. Braun, H. Untersuchungen zur Tipologie der zeitgenÖssischen Schur- und Jugendoper / H. Braun. – Regensburg, 1963. – 286 S.
9. Fecker, A. Recensio ad.op: Eicker I. Kinderstucke. An Kinder adressierte und ubder das Thema der Kindheit Alben in der Klavierlitaratur des 19 Jahrunderts / A. Fecker. – Kassel, 1995. – 486 S.
10. Grosskopf, G. L’idea di «Musica per bambini» / G. Grosskopf // Rassegna musicale curci. – 1995. – № 1. – P. 26 – 29.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена детской вокальной музыке русских композиторов XIX – начала XX в. Творчество П. Чайковского, А. Лядова, М. Мусоргского, А. Гречанинова рассматривается в связи с проблемой функционально-типологических характеристик, определяющих эстетическую, образную, вокально-педагогическую и исполнительскую направленность произведений русских классиков.

SUMMARY

Article is devoted to children's vocal music of Russian composers XIX – early XX centuries. Creativity of Tchaikovsky, A. Liadov, M. Mussorgsky, A. Gretchaninov considered in connection with the problem of functional-typological characteristics defining aesthetic, imaginative, vocal teaching and performing orientation of works of Russian classics.

Измаилова Л. В.

РЕСУРСЫ АУДИОКОЛОКОЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ И БЕЛАРУСИ XX В.

Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 11.03.2015)

В музыковедении до сих пор не выработано дефиниции «колокол». Это понятие охватывает широкий круг материально-художественных предметов, среди которых одни звучат как колокола, другие имеют с ними внешнее сходство. Поэтому представляется целесообразным ввести «общий знаменатель», выражающий «идею колокола», – колокольность. В научной литературе этот термин встречается в разных значениях: как звукокраска аутентичных колоколов в оркестровых партитурах или приём звукоподражания, как обобщённое название многообразных звоновых эффектов (от гула набата и праздничного перезвона до тихого шелеста колокольной лиры) и даже как звуковой «символ красоты … традиций русского народа и сама эта традиция» [3, с. 118]. Мы предлагаем расширительное толкование колокольности как совокупности атрибутивных признаков, аудиовизуальных свойств и потенциальных возможностей, присущих музыкальным инструментам, а также артефактам, ассоциирующимся с колоколами. Колокольность квалифицируется как идентификатор, объединяющий столь непохожие друг на друга церковные и часовые колокола, ямские колокольцы и бубенцы, оркестровые инструменты, изящные декоративные фарфоровые поделки, шумящие подвески на одежде, корабельные рынды, овечьи колокольчики (ботало).

Колокола, являясь музыкальными инструментами, обладают свойствами колокольности аудиальной, а некоторые из них – визуальной. Оркестровые колокола (инструменты, состоящие из цилиндрических трубок либо прямоугольных брусков), звучащие выразительно, внешне не ассоциируются с колоколами. То же можно сказать о глокеншпиле, сложно устроенных механических карильонах, старинных билах и клепалах, железнодорожных рельсах, при необходимости удачно заменяющих колокола в церковной практике. Эффект аудиоколокольности может быть достигнут посредством приёма имитации, как инструментальной, так и вокальной.

Ярко и самобытно колокольность реализована в творчестве композиторов XX в. В зависимости от художественных задач колокольная образность, семантика, выразительность экспонированы по-разному – традиционно-устойчиво либо остросовременно. Колокольные традиции, заложенные русскими композиторами-классиками, были продолжены российскими музыкантами: С. Прокофьев (опера «Война и мир» – сцена пожара, Соната для фортепиано № 6 – первая часть); Г. Свиридов («Курские песни», «Поэма памяти

Сергея Есенина», вокальный цикл «Петербург» на стихи А. Блока); А. Петров (опера «Пётр Первый» – восьмая фреска «Снятие колоколов»); В. Гаврилин («Перезвоны»).

Иной, инновационный подход свидетельствует о повышении интереса к собственно «звуковой материи», в том числе к колокольному звону [4]. Темброво-акустический колокольный спектр моделируется как аутентичными колоколами, так и имитирующими инструментами. Звоновая сонорность широко использовалась в сочинениях 2-й половины XX в.

Характерный пример индивидуализации авторского стиля посредством введения колокольной сонорности представлен в творчестве российского композитора Э. Денисова. Например, в партитуру вокально-инструментального цикла с чтецом на стихи А. Введенского и Д. Хармса «Голубая тетрадь» (1984) введены две группы колоколов – церковный (campane), а также «деформированные» стеклянные (glass chimes) и металлические (tubes metalliques), составленные из случайных предметов: бутылок, бокалов, подвесок от люстр, ржавых металлических трубок. Элементы конкретной музыки, пародирующей колокольный звон, соответствуют чёрному юмору поэзии Д. Хармса, балансирующей на грани реальности и абсурда [5, с. 140 – 142].

В основу ряда современных музыкальных опусов положен художественно-аналитический композиционный метод. Продолжая мысль В. и Ю. Холоповых о том, что музыка реализует возможности, предоставляемые природой звука [6], укажем, что именно к колокольному звуку, имеющему сложную акустическую организацию, охотно обращаются композиторы. Сонористическую среду программной пьесы Э. Денисова «На пелене застывшего пруда…» (1991) составляют звуки, записанные на магнитофонную ленту и обозначенные автором в ремарках как «колокола», «шум», «ветер», «кроталь». Другой звуковой пласт – ансамбль из девяти музыкальных инструментов симфонического оркестра. Из колокольных «шорохов» и «россыпей» составлен обширный эпизод в середине композиции; сочинение завершается тихим угасанием звуков низких колоколов. В целом, вся темброво-акустическая фактура организована «в формах пространственной музыки» [5, с. 145 – 148]. Напомним известную картину А. Лентулова «Звон. Колокольня Ивана Великого» (1915), на которой, наоборот, «зримо» представлены звуковые волны, исходящие от колокола, в виде осязаемо-вибрирующего пространства, меняющего очертания самого храма.

Причины интереса современных композиторов, в распоряжении которых находятся мощные звуковые средства, способные генерировать и тиражировать музыку, к старинному колоколу нередко имеют внехудожественные истоки. Мотивации часто определяются стремлением человека обрести опору в сложном мире – и это становится темой современного искусства. Утраченные духовно-нравственные ориентиры композиторы находят в музыке прошлых эпох, а колокольный звон трактуется как один их его символов. Многообразие семантических значений актуализируется в концептуальных современных сочинениях. Так, по мнению С. Савенко, звоны курантов Кие-

во-Печерской лавры и православное пение, введённые Е. Дмитриевым в симфоническую хронику «Киев», моделируют целый пласт исторического прошлого России посредством воссоздания её звуковой атмосферы. Впечатление усиливается благодаря определённой ассоциативности с увертюрой Н. Римского-Корсакова «Светлый праздник». Колокольность в значении своеобразного этически-эстетического комплекса стала основой нового стиля эстонского композитора А. Пярта – tintinnabuli (лат. – «колокольчики»). Сам автор декларировал его как «бегство в добровольную бедность», что подчёркивается упрощением музыкального языка, в том числе за счёт обращения к старинным простым инструментам и звучаниям – «как бы от века существующих» [2, с. 290 – 291]. В современных условиях звуковой перенасыщенности, диссонантности, агрессивной брутальности акустическая простота и тембровая чистота колоколов ассоциируются с представлением об идеальном звучании. Эта стилевая ретроспекция служит культурно-исторической аллюзией благозвучного инструмента, заставившего средневековых монахов-бенедиктинцев отлить совершенный колокол. Это подтверждает ряд сочинений автора, в которых семантизированы сами звоновые тембры и приёмы игры: красочные переливы колокольных звучностей и трезвучная *tintinnabuli*-фигурация [2, с. 297].

Во 2-й половине XX в. различные аспекты колокольности нашли претворение в композиторском творчестве Беларуси. В концептуальных сочинениях ораториального жанра это, как правило, связано с образно-содержательной сферой. Героико-эпическую линию русской музыки продолжает оратория Е. Глебова «Колокола» (1967) на текст Н. Алтухова и В. Орлова. Хоровыми и оркестровыми средствами моделируется набатный звон и пушечные раскаты, выполняющие функцию репрезентативности – Родины, независимости, народного единения [1, с. 71 – 73]. Оратория «Вольность» (1976) А. Мдивани основана на тексте фрагмента из книги А. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву». Композитор вводит колокольность в двух значениях: как лейтобраз стихийной силы, вольницы и как лейттембр [1, с. 76 – 80]. Напомним, что в этот же период, в 1978 г., А. Мдивани обращался к колокольной теме в камерно-вокальном цикле «Песни любви» (№ 1 «Колокола»). В четвёртой части («Гусляр») оратории «Памяти поэта» (1972) на стихи Я. Купалы С. Кортес выстраивает оригинальную художественную параллель: мотив «раскачивания» и характерная для больших колоколов мерно-акцентированная ритмика в соединении со строками текста (*«Гэй, гусляр, гусляр! / Ты удар, удар / Па струнах-званах»*) устанавливают знак равенства между поэтом и колоколом, поэзией и колокольным набатом [1, с. 82], что является современной аллюзией функции колокола-проповедника. Колокольная тематика продолжена Е. Поплавским в вокально-инструментальной кантате на стихи А. Фета и Н. Рубцова «Колокола моей Руси» (1986) для хора, двух арф, ударных и рояля.

Лирико-философским размышлениям о смысле жизни посвящён итоговый, по словам автора, вокальный цикл Э. Тырманд «Земное притяжение» (1967) на стихи М. Танка [6, с. 41]. Первый монолог «О, как легко идти» («О,

як лёгка ісці») звучит на фоне траурного перезвона, имитированного в партии фортепиано в низком регистре (pesante), что, несомненно, ассоциируется с погребальным звоном из финала рахманиновских «Колоколов». Колокольность символизирует не ужас смерти, но напоминание о неизбежности ухода, обостряющего ценность жизни. Своеобразная интерпретация вокальными средствами характерности колокольного ритма и тембра в сочинении А. Бондаренко «Поздний колокол» на стихи А. Кольцова для баритона и мужского хора (2003) заставляет вспомнить выразительные приёмы вокальных сочинений И. Баха и С. Рахманинова. Определённые ассоциации с творчеством С. Рахманинова вызывает четырёхчастная кантата «Звоны» Г. Ермоченкова, также обратившегося к тексту Э. По. Отметим сюиту «Колокола» (1985) для хора с сопровождением М. Васючкова, хор Ю. Семеняко «Хатынские колокола» на слова А. Бачило, песню И. Лученка «Житнёвый звон» на стихи П. Панченко.

Амплитуда темброво-акустических эффектов в симфонических партитурах широка: от гула больших колоколов во вступлении к первой части Симфонии № 9 (1967) Н. Аладова до чарующего тембра оркестровых колокольчиков во второй части Симфонии № 2 (1963) и «Полесской сюите» (1964) Е. Глебова.

Сложнейшая структура звука аутентичных колоколов раскрывается в красочно-звоновых эффектах современных сочинений. Различные солирующие инструменты и оригинальные составы разнообразно и индивидуализированно имитируют приёмы колокольной игры: удары, раскаты, гул, перезвон, мелкие трели. В круг сказочно-богатырских образов, разработанных А. Борзовой в программной сюите для фортепиано «Сказочные картинки» (1986), включена пьеса «Перезвоны». Иной ракурс колокольности представлен в фортепианной пьесе А. Короткиной «Колокола Чернобыля». По мнению Н. Яконюк, в творчестве белорусских композиторов, начиная с 1970-х годов, наметилась устойчивая тенденция стилевой индивидуализации, что проявилось в многообразии оркестровых почерков, в том числе и в сочинениях для народно-инструментальных составов [1, с. 255 – 264].

Отметим характерную для белорусских композиторов особенность: звоновые эффекты часто моделируются народно-инструментальными средствами. Например, характерное звучание цимбальной группы моделирует звон в первой части «Софийя» из Симфонии № 5 «Память Земли» (1984) А. Мдивани для хора, солиста и расширенного состава народного оркестра. Интересом к разработке тембровой выразительности колоколов обусловлено появление ряда оригинальных сочинений белорусских авторов: миниатюра А. Мдивани «Бубенцы» (1977) для состава народных инструментов, пьеса для народного оркестра А. Друкта «Колокола» (1978), перекликающаяся с Вариациями для цимбал «Перезвоны» (1981) В. Курьяна, построенными на сонорных эффектах. В развёрнутой фреске-картине В. Иванова «Земля отцов» (1977) звукокрасочная выразительность достигается сочетанием тембров аутентичных народных дудок, жалейки, лиры с дополнительными контрастно звучащими идиофонами – колокольчиками и тамтамом [1, с. 260 – 261]. В пьесе Е. Поплавского «Новелла» (1991) ансамбль гитары и струнного квартета оригинально дополнен керамическими колокольчиками.

Интересной работой, реализующей новую звуковую эстетику, является электронная композиция «Ночные колокола» (1994) А. Литвиновского, в которой многокрасочная вертикаль колокольного обертонового ряда «разворачивается» по горизонтали – в красочные сонохромные построения.

Звоновость нашла тонкого интерпретатора в лице Г. Гореловой, и это позволяет определить колокольность как один из стилеобразующих элементов её творчества (Концерт для гитары, струнного оркестра и колоколов; «Колокола трёх церквей» из цикла для двух фортепиано «Воскресная музыка»; «Колокола над гробницей Констанции» из цикла для гитары и клавесина «Воспоминания о Несвиже»; фантазия «Иней на колоколах» для ансамбля солистов «Классик-авангард» и другие). Н. Юденич, актуализируя вопрос о причинах активного интереса современных композиторов Беларуси к колокольности, указывает два истока: традиционная для восточных славян звуковая среда и реальные личные впечатления, мотивированные отменой запрета на колокольный звон в 1990-е годы [7, с. 38 – 39]. На наш взгляд, существует и третий исток – исключительная музыкальность как национальная черта белорусского народа, что отмечал Ю. Дрейзин ещё в 1920-е годы. Мировосприятие белорусов складывалось под влиянием «омузыкаленного» таинственного окружения: земли, воды, леса. «Озвучанность» первозданной природы через крик, шум, стон, плач, шёпот, звон, гул широко представлена в поэзии Я. Купалы.

Тенденция расширения жанрово-видовой сферы художественного функционирования колоколов ярко проявилась в отечественном театральном искусстве, например, в музыкальном оформлении спектаклей «Колокола Витебска» и «Извещение Марии».

Анализ некоторых характерных музыкальных опусов, предпринятых нами, даёт основания для вывода о возрастании интереса к различным проявлениям аудиоколокольности в творчестве российских и белорусских композиторов 2-й половины XX в., что мотивировано возвращением колоколов в жизнь европейского социума. Социокультурный статус колокола не ограничивается простым артефактом прошлого, но представляется символом духовного возрождения. Колокола позиционированы как художественная метафора истории, национальной независимости, жертвенности и утраты, сонорика звонов – как акустический эквивалент окружающего пространства, психологического пейзажа, идентификат внутреннего состояния, настроения, интимного переживания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белорусская музыка 1960–1980-х годов / сост. К. И. Степанцевич ; под ред. Г. С. Глущенко. – Минск : Беларусь, 1997. – 359 с.

2. История отечественной музыки второй половины XX века : учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. – СПб. : Композитор, 2005. – 556 с.

3. Рагс, Ю. Методологические вопросы акустического анализа колокольного звона / Ю. Рагс // Музыка колоколов : сб. исследований и материалов. – СПб., 1999. – Вып. 2. – С. 118 – 125.

4. Свиридов, Г. Музыка как судьба / Г. Свиридов ; сост., авт. предисл. и коммент. А. С. Белоненко. – М. : Молодая гвардия, 2002. – 798 с.

5. Холопов, Ю. Эдисон Денисов / Ю. Холопов, В. Ценова. – М. : Композитор, 1993. – 312 с.

6. Холопова, В. Антон Веберн. Жизнь и творчество / В. Холопова, Ю. Холопов. – М. : Советский композитор, 1984. – 319 с.

7. Юдзеніч, Н. Музыка Галіны Гарэлавай, як я яе чую / Н. Юдзеніч // Мастацтва. – 2004. – № 1. – С. 38 – 39.

РЕЗЮМЕ

Цель статьи – выявление специфических особенностей колокольного инструментария и его звучания («колокольность»), представленного в контексте художественного творчества XX в. России и Беларуси. Впервые в композиторском творчестве аудиоколокольность рассматривается в единстве эстетических и семиотических средств, имеющих значительный художественный потенциал.

SUMMARY

The object of the article is to reveal the specific features of the bell's instruments and their sound («kolokolnost») represented in the context of the artistic activity of the XX century of Russia and in Belarus as well. For the first time in the composer's creative activity the «audiokolokolnost» is presented in the unity of its acoustic and semiotic means which has important artistic potential.

Каленкевич Е. И.

АВТОРСКАЯ МОДЕЛЬ МОРФОЛОГИИ СОВРЕМЕННОГО ТЕХНОГЕННОГО ИСКУССТВА: ПРИНЦИПЫ, СТРУКТУРА

Национальный художественный музей Республики Беларусь

(Поступила в редакцию 29.12.2014)

Современное техногенное искусство представляет собой сложный, развивающийся «организм», состоящий из целого конгломерата различных художественных практик, как тех, которые можно отнести к классическим (кино, фотография), так и инновационных. Гетерогенность элементов и динамика внутренних процессов (деградация «старых» форм и генерация новых; гибридизация и т. д.) усложняют задачу построения классификационной модели, однако в данной статье мы предпримем попытку проектировки современной морфологической картины техногенного искусства с описанием его основных областей и групп.

Теоретические разработки в области техногенного искусства ведутся в следующих направлениях:

1. Феноменология отдельных сегментов этой отрасли: фотография, киноискусство, экранное искусство, видеоарт, медиаискусство, цифровое искусство, сетевое искусство, научное искусство и т. д. Данные исследования рассматривают вопросы истории возникновения, развития тех или иных арт-феноменов, каталогизации и атрибуции артефактов. В рамках отдельных научных трудов актуализируется и проблема морфологии, которая затрагивает уровень локальных дифференциаций изучаемых явлений (Н. А. Агафонова, И. И. Югай, Ч. Пауль, О. Грау и др.).

2. Историко-эволюционный подход предполагает исследование техногенного искусства с точки зрения траектории его развития (О. Грау, Ф. Поппер, Д. В. Галкин и др.).

Несмотря на обширную теоретическую практику, комплексное изучение современного техногенного искусства, его морфология, которая бы определила конфигурацию как классических, так и инновационных практик в некую целостную систему, пока не стали предметом отдельного научного исследования.

Очерчивая траекторию развития «технологического искусства», Д. В. Галкин выделяет четыре исторических этапа: технологическое искусство конца XIX – 1-й половины XX в.; кибернетическое искусство 1950 – 1960-х годов; цифровое искусство 1970 – 1990-х годов; гибридное искусство 1990 – 2000-х годов [2].

В наименовании некоторых из них (кибернетическое искусство, цифровое искусство) автор акцентирует внимание на активизации определённого типа технологии, которая оказывается и источником, и средством новых художественных исследований, порождая следующий виток эволюции.

Французский учёный Ф. Поппер, изучая инновационные, по его мнению, формы технологического искусства, также дифференцирует их по технологическому принципу. В монографии «From Technological to Virtual Art» он рассматривает в последовательности исторической актуализации следующие формы: «Laser Art, Holographic Art, Eco-technological Art, Computer Art, Communication Art» [5, с. 156].

Эти и другие теоретические наблюдения указывают на основополагающий принцип, определяющий область искусств экспроприирующей различные технические средства: конвергенция искусства и технологии. В данном случае под этими понятиями мы подразумеваем определённые отрасли человеческой деятельности (эстетическую и научно-техническую), которые, вступая в «союзные» взаимоотношения, порождают различные виды технико-креационной активности.

Схожим образом идентифицирует техногенное искусство, указывая на этот признак, ряд учёных. Так, с точки зрения Ф. Поппера, «технологическое искусство является результатом фундаментальной интеграции искусства и технологий, а не простой эстетизацией последних» [2, с. 3]. Н. А. Агафонова выделяет техногенность как одно из главных свойств нетрадиционных видов искусства, определяя его следующим образом: «Техногенность характеризует природу новой системы неклассических (нетрадиционных) искусств. Возникнув как результат “сращивания”, синтеза науки и искусства, технического и художественного творчества, эта сфера продуцирует артефакты при помощи соответствующей аппаратуры, основываясь на той или иной технологии – целлулоидной (кино), электронной (телевидение), цифровой (Digital Art)» [1, с. 8].

Эти рассуждения позволяют сделать ряд терминологических уточнений, которые оказываются принципиально важными для построения авторской классификационной модели современного техногенного искусства. Итак, в качестве термина, объединяющего все существующие виды технико-художественной активности, мы будем использовать «техногенное искусство» (допускаем также

«технологическое искусство») вопреки получившей в последнее время в гуманитаристике активное распространение тенденции использовать термины «Media Art», «New Media Art» применительно к этой области искусств. Например, в книге «Медиаобразование в России: краткая история развития» можно обнаружить следующее определение: «Медиаискусства (техногенные искусства – устарев.) – искусства, основанные на медиаформе (т. е. форме средств массовой коммуникации) воспроизведения действительности (средствами печати, фотографии, радио, грамзаписи, киноискусства, телевидения, видеоарта, компьютерной графики и т. д.)» [4, с. 260]. На наш взгляд, ставить знак равенства между медиаискусством и техногенными искусствами неправомерно, поскольку термин «медиа» не является обобщающим и, в силу своей амбивалентности и разности трактовок («средство», «масс-медиа» или СМИ), не может определять всю многообразную сферу технико-художественных практик. Обращаясь к истории возникновения экспериментальных акциональных произведений движения «Флюксус» середины 1950 – 1960-х годов, в рамках которого это явление и появляется, мы склонны идентифицировать понятие «media art» (медиаискусство) с артефактами, объединёнными в локальную морфологическую группу, экспериментирующую с телекоммуникационными технологиями.

Итак, в основе морфологии современного техногенного искусства, на наш взгляд, лежит принцип конвергенции технологии и искусства, определяющий онтологию художественного произведения, его материально-формальные свойства. Базируясь на этом тезисе, мы предлагаем в качестве основания классификационного деления выделить те современные виды технологий, которые, вступая в конвергенцию с искусством, оказываются художественно продуктивными: а) искусство + оптические технологии (фотографическая и кинематографическая оптика); б) искусство + телекоммуникационные технологии (ТВ, радио, Интернет); в) искусство + информационные (компьютерные) технологии; г) искусство + научно-инженерные технологии (био-; нанотехнологии и др.) [6].

Безусловно, границы этого деления условны, поскольку технологии существуют в постоянном процессе взаимообмена и развития. Пограничные зоны также становятся «месторождением» образований, аккумулирующих художественный потенциал не одной, а нескольких технологических областей.

В результате конвергенции искусства и оптических технологий рождаются фотография, кино. С художественной активизацией телекоммуникационных технологий связано возникновение медиаискусства. Третья область взаимодействия становится основой для развития крупной сферы техногенного искусства со всем многообразием его форм – *Digital Art* (цифровое искусство). И четвёртая – активно развивающаяся область, которая в современной гуманитаристике получила название «Science & Art» (научное искусство в терминологии С. В. Ерохина). Более сложный вариант конвергенции наблюдается на стыке оптических и телекоммуникационных технологий, где возникает такой художественный феномен как видеоарт.

Эта модель иллюстрирует процесс исторической эволюции техногенного искусства с постепенным освоением всё новых технологий и в то же время является его «панорамным» видом в современных реалиях. Она демонстрирует, что

по мере развития происходит стремительное расширение и усложнение технико-художественных форм. Этот процесс напрямую связан с ситуацией в традиционных искусствах. Начиная с середины XX в., эта область активно продуцирует новые неклассические формы репрезентации художественного произведения: арт-объект, инсталляция, акция, хэппенинг, перформанс, которые в современном искусстве конституируются в качестве базовых. Являясь частью общего художественного процесса, техногенное искусство разрабатывает собственные инновационные «формулы», но в то же время активно заимствует уже существующие, свидетельствуя о процессах интеграции между двумя этими сферами искусства. Так, произведение дигитального искусства может быть представлено в виде мультимедийной инсталляции, перформанса или компьютерной программы, но также в форматах постера или анимации.

Опираясь на таксономическую теорию (уже применявшуюся в искусствоведении ранее), мы предлагаем структурировать техногенное искусство по следующим категориям. Семейство – группа родов искусств. Род искусства – таксономический ранг, характеризующий группу родственных разновидностей искусств. По количеству содержащихся видов и подвидов (разновидностей) можно выделить олиготипный (несколько видов), политипный (большое число видов) и монотипный (один вид) род. Вид искусства – один из наиболее распространённых искусствоведческих таксонов, определяющий род творческой деятельности, отличающийся единообразием художественной ткани создаваемых произведений. Перечисленные категории являются классическими для теории искусства, однако в данной концепции по-иному интерпретируется категория «род». Мы предлагаем использовать этот таксон не в его традиционном искусствоведческом представлении (как род, описывающий характер произведения: лирика, эпос, драма), а как категорию биологическую, характеризующую большую по количеству группу близких по признакам видов и разновидностей художественных явлений.

Наблюдаемая в практике устойчивая конфигурация определённых форм представления произведения современного искусства (наиболее распространённые «форматы» пространственного, временного и пространственно-временного воплощения художественного артефакта) делает возможным выделить основные из них, определив в категорию «форма репрезентации произведения». Эта категория, на наш взгляд, играет важную роль в классификации техногенных художественных артефактов и даёт возможность систематизировать их.

Итак, в общей картине современного техногенного искусства в качестве отдельных видов можно выделить: фотоискусство, киноискусство, видеоарт, которые отличает «монологичность» структуры и единство художественного языка. Видеоарт демонстрирует вариативность форм представления художественного замысла (инсталляционная, акциональная и др.), однако всё же сохраняет цельность на уровне вида, поскольку как бы ни было репрезентировано произведение, его главным средством высказывания является видеоизображение.

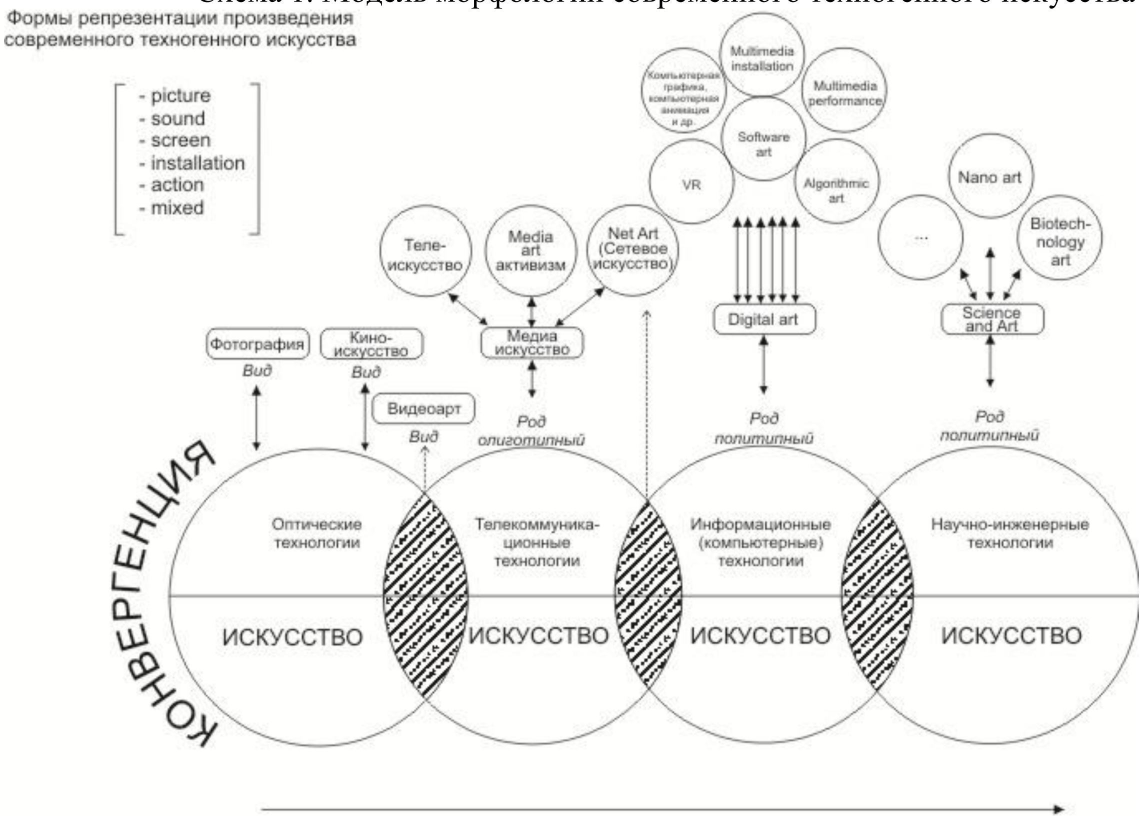
В качестве олиготипного рода техногенного искусства, на наш взгляд, выступает медиаискусство, основанное на конвергенции телекоммуникационных технологий (телевидение, радио, интернет) и искусства. Основными разновидно-

стями в этой категории являются: телеискусство, сетевое искусство и *media art* активизм, использующий эти каналы как средство художественной провокации.

К политипному роду техногенного искусства можно отнести дигитальное искусство, которое содержит множество внутренних разновидностей (компьютерная графика, анимация, виртуальная инсталляция, мультимедийная инсталляция и т.д.), и обширную область *science and art*. Главным «продуктом» этой области техногенного искусства становится «научно-художественное» изобретение (роботы, инженерные конструкции, объекты и т. д.). Киноискусство, медиаискусство и дигитальное искусство образуют семейство экранных искусств (схема 1).

Предложенная модель не претендует на законченность и может быть оспорена. Она является авторским взглядом на вопрос морфологии современного техногенного искусства – сферы искусства, находящейся в постоянном становлении вслед за стремительно растущей техницизацией современного общества.

Схема 1. Модель морфологии современного техногенного искусства



ЛИТЕРАТУРА

1. Агафонова, Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2008. – 392 с.

2. Галкин, Д. В. От вдохновения машинами к искусственной жизни: этапы развития технологического искусства / Д. В. Галкин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www. cyberleninka.ru/article/n/ot-vdohnoveniya-mashinami-k-iskusstvennoy-zhizni-etap. – Дата доступа: 11.11.2014.

3. Ерохин, С. В. Теория и практика научного искусства / С. В. Ерохин. – М. : МИЭЭ, 2012. – 208 с.

4. Челышева, И. В. Медиаобразование в России: краткая история развития / И. В. Челышева, А. В. Фёдоров. – Таганрог : Познание, 2002. – 266 с.

5. Popper, F. From Technological to Virtual Art / F. Popper. – London : The MIT Press, 2007. – 459 p.
6. Технология [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.ru.m.wikipedia.org/wiki/Технология. – Дата доступа: 11.11.2014.

РЕЗЮМЕ
Статья посвящена вопросу морфологии современного техногенного искусства. Автор рассматривает эту область искусств как цельную систему, объединяющую как классические, так и инновационные художественные практики, и предлагает собственную классификационную модель.

SUMMARY
The article focuses on the morphology of contemporary technological art. The author considers this area of arts as an integral system that combines both classic and innovative artistic practices and offers own classification model.

Копытько Н. А.

КОНЦЕРТНАЯ АРИЯ «ПЛАЧ ИЗОЛЬДЫ» ВИКТОРА КОПЫТЬКО В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИИ *CANTATA DA CAMERA*

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 16.03.2015)

Виктор Копытько является сегодня единственным композитором в Беларуси и, насколько нам известно, в мире, в творчестве которого возрождённая в XX в. европейская традиция *cantata da camera* нашла столь многогранное, яркое и последовательное воплощение. В многочисленных духовных и светских камерных сольных кантатах В. Копытько обнаруживается аллюзийный диалог с различными историко-стилевыми типами композиционно-драматургической реализации этого жанра, которые гибко взаимодействуют с сугубо новаторскими его формами, репрезентирующими художественное мышление автора рубежа XX – XXI вв.

Концертная ария «Плач Изольды» для сопрано и камерного оркестра (1983) – своеобразное переосмысление композитором традиции итальянской *cantata da camera* XVII в. В сочинении, восходящем к жанровой модели *Lamento*, тонко переплавлены стилистические черты барокко, как пёрселловского, так и барокко ранней итальянской оперы. При этом В. Копытько не стремится следовать «букве» эстетики барокко: характерные мелодико-ритмические и фактурно-гармонические особенности музыкального языка эпохи погружены в контекст авторского стиля, обеспечивая органичное восприятие стилистических микромодуляций.

«Плач Изольды» отличает не вполне характерная для творчества В. Копытько эмоциональная и сюжетная открытость, направленная вовне монологичность высказывания, которая потребовала тщательной конструктивной работы по созданию выверенной драматургии композиции на всех её уровнях.

В поисках литературного материала для задуманного сочинения В. Копытько останавливается на тексте письма Изольды из романа о Три-

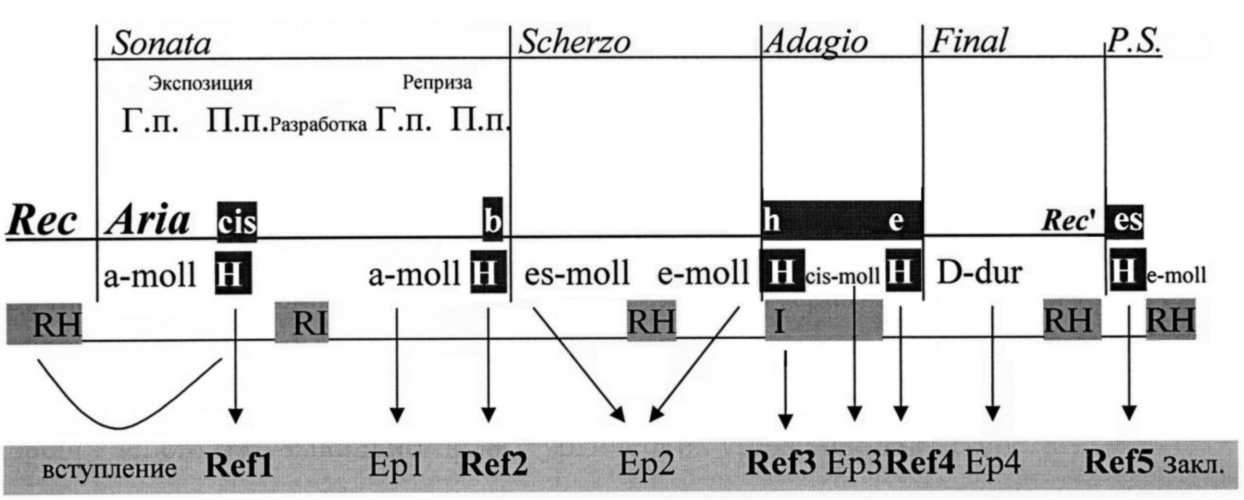
стане в итальянской версии конца XIII в. (в переводе со староитальянского Г. Муравьёвой [2, с. 359]). Напомним, что это письмо пишет Тристану Изольда Белокурая после продолжительной разлуки, узнав, что он женится на другой Изольде, Белорукой. По словам В. Копытько, сам текст подсказал ему форму сочинения, поскольку композитор сразу же ощутил фразу «В скорби не осушаю слёз и томлюсь, вспоминая о Вас» как **рефрен**. Поразительные по душевной глубине и трогательности строки фактически не нуждались в перекомпоновке: композитор лишь ещё более заострил некоторые смысловые акценты. Не меняя ни слова первоисточника, В. Копытько предельно сжал (сократил) и частично перемонтировал текст письма, тем самым сконцентрировав его эмоциональную энергетику и сообщив посланию Изольды силу и вектор последнего высказывания.

Приведём текст письма Изольды в том виде, в котором он вошёл в либретто «Плача Изольды» В. Копытько, обратив внимание на прямо ассоциирующееся с архитектоникой старинной *cantata da camera* сопряжение речитатив – ария:

Речитатив
И сердце заходится, и язык немеет, и глаза не видят.
Горькая скорбь одолевает меня.
Ария
Друг, друг Тристан, возлюбленный моего сердца, любимый
страстной любовью, какая только возможна между теми, кто любит.
В скорби не осушаю слёз и томлюсь, вспоминая о вас.
Знайте же, друг, что с той поры, как вы расстались со мною,
я сотни раз жаждала умереть.
В скорби не осушаю слёз и томлюсь, вспоминая о вас.
Знайте, друг мой, что я плачу и ночью и днём.
Знайте, друг мой, что я плачу и днём и ночью.
В скорби не осушаю слёз и томлюсь, вспоминая о вас.
Знайте же, друг, что я не в силах пересказать вам и
сотой доли моих страданий и мук…
…не осушаю слёз и томлюсь, вспоминая о вас.
Нежный, любимый друг, прошу вас, вернитесь ко мне,
прошу, вернитесь прежде, чем я умру…
Сердце заходится…
язык немеет…
глаза не видят…
Тристан…
мой друг…
Тристан…

В соответствии с созданным композитором либретто в «Плаче Изольды» выстроилась система чередований рефрена и эпизодов, обосновавшая

распределение музыкально-драматургических средств в партитуре (см. схему):



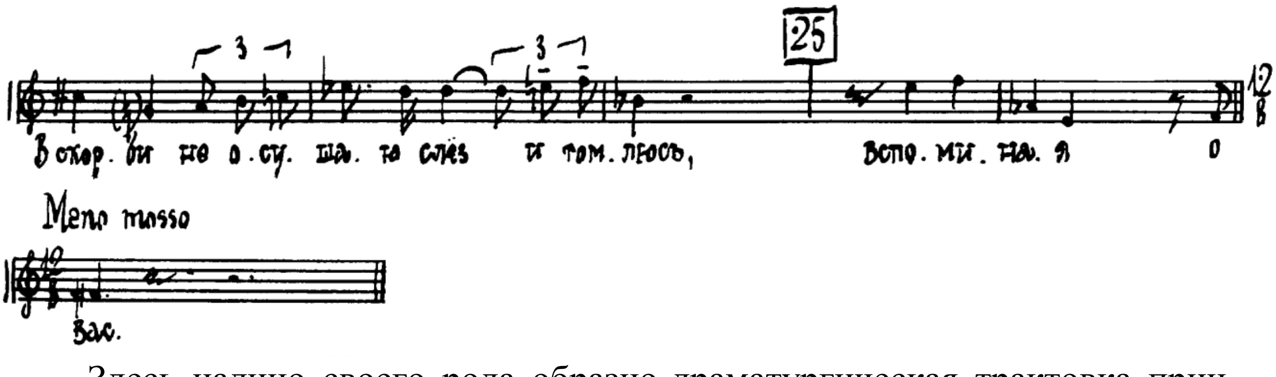
Исходя из приведённой схемы, форма произведения может трактоваться двояко:

1) как рондо с 5-ю проведениями Рефрена (Ref), 4-мя эпизодами (Ep), Вступлением и Заключением;

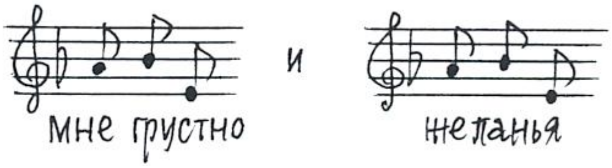
2) как 4-частный сонатно-симфонический цикл в миниатюре (форма второго плана).

Идея контрастного, или конфликтного, сопоставления, лежащая в основе формы **рондо**, привела в «Плаче Изольды» к созданию драматургически обоснованной системы взаимоотношений двух стилистических уровней: серийного и свободного (тонально-модального) письма.

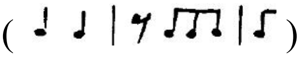
Серийный рефрен (в схеме обозначен H, от немецкого Hauptstimme; первое проведение от т. 22) воплощает *idée fixe* партитуры:



Здесь налицо своего рода образно-драматургическая трактовка принципа серийности: строгая структурная детерминированность как нельзя более точно соответствует безысходности ситуации, в которой ощущает себя героиня произведения. Серия додекафонна, но в её строении отчётливо прослеживаются черты мелоса русского романса. Начальный ниспадающий тритон прямо ассоциируется со знаменитым тритоном А. Даргомыжского:



Последующее восходящее достижение терцового тона предполагаемой тональности, с секундовым ниспаданием в итоге, также обыгрывает традиционные романсовые клише (всё это обеспечивает потенциальные возможности взаимодействия серийной и свободной сфер партитуры, что и будет использовано композитором). Серийной организации Рефрена противопоставляются свободные по стилистике эпизоды, в образном смысле представляющие собой попытки героини преодолеть наваждение (idée fixe) и выйти из замкнутого круга реальности. Музыку эпизодов мы рассмотрим, анализируя партитуру с точки зрения сонатно-симфонического цикла. Сам же процесс внутренней борьбы героини за разум, а в конечном итоге – за жизнь чрезвычайно интересен, так как нашёл своё отражение во взаимосвязях Рефрена и эпизодов (к сожалению, отразить в схеме этот процесс не представилось возможным). Так, стремление *Ref* погасить проявления свободы заметны в *Ep2* (es-moll – e-moll, от т. 48), где частично вертикализированный, частично горизонтальный ракоход серии (RH) накладывается на ритмическую сетку тональной фразы «Знайте, друг мой… И ночью, и днём», подчиняя её своей структурной логике (см. инструментальный эпизод тт. 59 – 62). В *Ep3* инверсия (I, тема Пассакалии от т. 74) звучит в басу; она и вовсе объединяет Ref с Эпизодом, делая «попытку побега» последнего в *cis-moll* весьма сомнительной. Последнее подавление Рефреном свободно-тональной сферы не оставляет никаких надежд: в четырёх заключительных тактах партитуры (Закл. в схеме) басовый ход гармонизует в *e-moll* доминирующее (звучит у голоса) начальное звено *RH*.

Не менее интересен и обратный приём. При выходе в кульминационный эпизод (Ep4 от т. 98) вокальная партия отчётливо подавляет диатоническим *D-dur* ритмическую схему Рефрена (); к сожалению, на эту локальную победу уходят все силы героини: больше сопротивляться Рефрену она уже не будет.

Анализ партитуры с точки зрения сонатно-симфонического цикла раскрывает всё богатство возможностей реализации заданного стилистического конфликта.

Намеченная в Речитативе (Rec) серийная сфера плавно кадансирует в сферу тональную.

Сонатность обозначенного в схеме раздела (от т. 11 до т. 48) очевидна, так как разработка налицо (работа ведётся с побочной партией в виде RI, но главный мотив главной партии также присутствует, см. тт. 30 и 34), а побочная партия в репризе (от т. 44) гармонизуется с акцентом на полуавтентический каданс в a-moll (тональность экспозиционного и репризного проведения главной партии).

Интересен басовый ход (тт. 9 – 11), приводящий в Сонату и почти дословно цитирующий прощальное *Lamento* Дидоны из оперы Пёрселла. Он

служит камертоном дальнейшего изложения событий: этот же ход завершает оркестровую ткань всей партитуры, являясь одной из её многочисленных арок. Таких, например, как вторжение речитатива в т. 107 (Rec'); здесь следует особо подчеркнуть разницу в литературном тексте этого и начального речитативов. Исчезает всего лишь союз «и», а меняется всё: вместо эпического зачина (подобного всевозможным «и сказал», «и пошёл» и т. д.) происходит физиологическая до осязания констатация процесса умирания – «Сердце заходится… язык немеет… глаза не видят…».

В отстранённом офелизме[1] **Scherzo** (от т. 48) угадывается средневековая дансантность, а вокальная партия приобретает здесь оттенок особой доверительности.

Adagio (от т. 74), как уже говорилось, представляет собой пассакалию с двумя этапами развития. 1-й начинается контрапунктическим проведением серии в голосе и её инверсии у *C-basso* (тема пассакалии). Полифонические вариации приводят в *cis-moll*, который ясно оформляется на неизменном басу. Пассакалия разомкнута: по закону концертной арии она перерастает в вокальную каденцию, которой начинаются наиболее динамичные события партитуры (2-й этап пассакалии, Affettuoso poco a poco).

Дело в том, что голосу здесь вторит облигатная флейта, сначала вполне традиционная, но от т. 94 – после двух барочных тират и начальных звуков Рефрена – дискретная и в ладотональном, и в метроритмическом отношении. С этого момента (а с точки зрения формы, это проведение Рефрена являет собой предыктовое построение, ведущее к кульминации всего сочинения) и вплоть до *Molto affettuoso* в партитуре словно появляются две Изольды – результат искривления, раздвоения сознания героини (обратим внимание на ремарку автора, связанную с визуализацией этой драматургической идеи: «если на флейте играет женщина – желательно, чтобы она здесь встала и играла стоя»).

Галлюцинаторное ликование **Финала** (от т. 98) – предсмертный всплеск огромной силы, иллюзия шанса на счастливое окончание истории. Тем страшнее его слом в *Rec'*, проанализированный выше.

Инструментальное проведение *H* (**Post Scriptum**, от т. 110) традиционно для драматургического решения подобных ситуаций: растратив последние силы, голос угасает, повторяя имя возлюбленного.

Рассмотренное двойное цементирование формы и техника сопряжения всех компонентов ткани произведения заставляют вспомнить «Философию творчества» – статью Эдгара По [1], в которой автор излагает жёсткие логические принципы построения одного из самых романтичных стихотворений. В «Плаче Изольды» конструкция произведения укрепляется ещё и тональным планом: *a-moll* главной партии Сонаты является доминантой кульминационного *D-dur Scherzo* и субдоминантой заключительного *e-moll*. Инструментальная драматургия партитуры также тщательно выверена; соотношения

---

[1] Термин театрального режиссёра В. Н. Раевского (1939 – 2011).

solo и *tutti*, разреженности и плотности звучания, регистровка – всё сфокусировано на главном: динамике драматургии образа героини.

Концертная ария «Плач Изольды» В. Копытько представляет один из ярких примеров *cantata da camera*, в которой основополагающие принципы драматургической и акустической организации, свойственные жанру, сохранены и в то же время переосмыслены современным автором. Симптоматично, что «Плач Изольды», апеллирующий к барочной *cantata da camera*, по времени написания стал **первой завершённой камерной сольной кантатой** композитора. Впоследствии Виктор Копытько неоднократно обращается к воплощённому *cantata da camera* образу художественного мышления, который счастливо совпал с эстетической, философской и индивидуально-психологической направленностью его творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. По, Э. Философия творчества / Э. По // Избранное: Стихотворения. Проза. Эссе / Э. По. – М., 1984. – С. 639 – 651.
2. Тристан / пер. со староитальянского Г. Муравьёвой // Легенда о Тристане и Изольде / ред. А. Д. Михайлов. – М., 1976. – С. 339 – 366.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется драматургия и композиция первой камерной сольной кантаты В. Копытько – концертной арии «Плач Изольды» для сопрано и камерного оркестра (1983). Прослеживаются взаимосвязи партитуры современного композитора с многовековой европейской традицией *cantata da camera*.

SUMMARY

In article the dramatic composition of the first chamber solo cantata by V. Copytsko – a concert aria «Isolda's Lamentation» for soprano and chamber orchestra (1983) is analyzed. Interrelations of the score of the modern composer with centuries-old European tradition *cantata da camera* are traced.

Руткевич С. А.

КОМПОЗИТОРСКИЕ ТЕХНИКИ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Поступила в редакцию 16.03.2015)

XX век привнёс в музыкальное искусство значительное количество нововведений: в области нотации, приёмов звукоизвлечения и т. д. Весьма серьёзному переосмыслению подвергаются принципы организации музыкального материала. Вследствие индивидуализации творчества, а также «технологизма» мышления современного композитора, на первый план выходит такое явление, как композиторская техника. Именно с помощью той или иной композиторской техники автор «обрабатывает» музыкальный материал сочинения, предопределяя трактовку используемых инструментов.

Как отмечает Т. Кюрегян, композиторская техника, весьма сложное и неоднозначное понятие, представляет собой «тот или иной метод организации (обращённый к разным аспектам сочинения), под действием которого звуковая материя оформляется в музыкальный материал, перемещаясь, таким образом, из сферы внехудожественного (“сырой действительности”) в художественную» [2, с. 277]. Возникновение в XX в. множества композиторских техник является одним из наиболее значимых феноменов современной музыки, который повлёк за собой существенные изменения в области инструментального исполнительства. Значительное расширение образной сферы произведений, раскрепощение музыкального языка открыли ранее не ведомые как художественные, так и технические возможности такой яркой и самобытной группы инструментов, как духовые. Именно новые способы организации музыкального материала, возникшие в современной зарубежной музыке, позволяют духовым инструментам предстать в сочинениях в новом, необычном качестве, оригинально передать разнообразные чувства и переживания, блеснуть яркими, неповторимыми красками новых художественных образов.

До XX в. композиторская техника была типизированной, общей для всех композиторов и рассматривалась только лишь в плане индивидуально-стилевого преломления у различных авторов, в различных жанрах и т. д. В современной музыке в результате индивидуализации творчества, установки на поиск в каждом новом сочинении оригинальных композиторских решений композиторская техника, разделившись на множество видов, приобретает особое значение.

Так, Ю. Холопов пишет, что композиторские техники, несущие в себе «легко понимаемое обобщение выразительности, уже давно стали особого рода типами музыки, чем-то вроде художественных жанров» [3, с. 559]. Как были жанрами струнный квартет, фортепианная соната и т. д., отмечает исследователь, так ими стали «сонорика ансамбля ударных без определённой высоты звучания, пуантилизм, (народноладовая) модальность, электроника, пространственная музыка, микрохроматика и другие “технические” определения музыки» [3, с. 559]. В рамках авангардной музыки и музыкального постмодернизма сформировался целый ряд композиторских техник, таких как гемитоника, додекафония, алеаторика, микрохроматика, сонорика и другие.

Выбор той или иной композиторской техники является важнейшим для современного творчества фактором, непосредственным образом влияющим на художественный облик музыкального произведения. Так, широчайшими возможностями обладает спектральная техника – одно из самых ярких явлений последнего времени в современном музыкальном искусстве. Характер звучания произведения, созданного при помощи подобной техники, позволяет объединить такие разные сферы композиторского мышления, как рационализм, строгий расчёт и чувственное, эмоциональное начало, наиболее ярко получившее свое воплощение в сонорно окрашенных звучаниях. Значительно обогащает содержание музыкального произведения привлечение других видов искусства – театрального действия, живописи и т. д. (мультимедиа); рас-

ширяет привычные представления о музыке комбинирование живого исполнения с заранее записанными звуковыми комплексами, а также внедрение алеаторических принципов – отмена размера, тактового построения музыкального текста и т. д. В данной статье рассмотрим особенности использования композиторских техник в произведениях авангардного направления белорусских композиторов как ключевого средства, непосредственно влияющего на образно-художественную интерпретацию духовых инструментов.

В творчестве белорусского автора В. Кузнецова музыка авангардного направления занимает значимое место. В его произведениях используется широкий спектр разнообразных композиторских техник.

В сочинении В. Кузнецова «Caesius-137» для 67 исполнителей и магнитофонной ленты (1990) необычный состав духовых инструментов: две флейты-пикколо, четыре трубы *in B*, четыре валторны *in F*, три тромбона и туба – использован для передачи трагического состояния. Как пишет автор музыки, из-за неполной группы деревянных духовых «получился оркестр с общим холодным тембром. Что касается названия, то первая мысль – озвучить один из элементов таблицы Менделеева, который имеет свой атомный вес … Вторая – связь с Чернобыльской трагедией … Цезий с атомной массой 137 после аварии нашли только в Беларуси» [1, с. 19]. Основу организации музыкального материала составляют сонорика, алеаторика и микрохроматика. Так, с помощью микрохроматики звучание одной ноты постепенно во вступительном разделе разрастается до широкого пульсирующего сонорного массива. Появление духовых инструментов наполняет звучание произведения особым драматизмом: в верхнем регистре неизменно пронзительно звучит квинта у флейт-пикколо, тогда как кластер валторн, труб, тромбонов и тубы заполняет низкий регистр сонорного массива, придавая ему насыщенный, устрашающий характер. Духовые обволакивают своим звучанием пульсирующую массу струнных инструментов и фортепиано, создавая оригинальный сонорный звук, наполненный трагизмом. Постепенное увеличение динамики, поочередное вступление инструментов оркестра в сочетании со звучанием различных эффектов, записанных на магнитофонную плёнку, образуют мощную клокочущую массу, олицетворяющую трагедию Чернобыля. Кульминация произведения представляет собой необычно яркое, драматическое звучание, основанное на очень громкой динамике (пять форте), использовании крайних регистров всех инструментов, в том числе и духовых, появлении ударных инструментов, а также иррегулярном ритме (элемент алеаторики). После кульминации музыкальный материал произведения представляет собой точное повторение докульминационного, изложенного в обратном порядке. Оригинальный состав оркестра, своеобразное использование задействованных инструментов формируют яркую образную картину внутреннего переживания, связанного с одним из печальнейших событий в истории XX в.

Ансамбль инструментов, аккомпанирующий вокалисту в произведении В. Кузнецова «Две притчи Франца Кафки» для семи исполнителей (1993), состоит из трёх духовых инструментов (кларнет *in B*, фагот, тромбон), а также виолончели, контрабаса и фортепиано. В первой притче сонорность музы-

кального материала, образующаяся в результате использования кластеров, создаётся с привлечением элементов алеаторики: написанные в партиях инструментов ноты не имеют строго фиксированной длительности, и их время звучания должно определяться графическим местоположением относительно ширины такта. Низкий регистр духовых и струнно-смычковых инструментов, периодическое сфорцандо при преобладающей тихой динамике, а также отрывистые всплески в партии фортепиано придают рассматриваемой части произведения мрачный характер.

Вторая притча более подвижная и энергичная. Её сонорная окрашенность формируется мерцанием свободно исполняемых коротких фраз в партиях фортепиано, духовых и струнно-смычковых инструментов, использованных в различных регистрах. Каждая строка из текста партии вокалиста сопровождается новым порядком вступления всего аккомпанирующего ансамбля, образующего единый массив, звучание которого неизменно длится до следующей вокальной фразы. Такие изменения сонорных массивов и формируют драматургическое развитие музыкального материала второй притчи. В данном произведении для выражения различных эмоционально-психологических состояний В. Кузнецов использует синтез сонорики и алеаторики – отсутствие чёткой фиксации музыкального текста способствует созданию «живого» звучания сонорного массива. В значительной степени именно контраст между более мягким тембром деревянных духовых инструментов и ярким, массивным звуком тромбона позволил композитору добиться особо тревожного, зловещего характера пьесы.

В произведениях отечественного автора С. Бельтюкова заметно стремление к сонорной организации музыкального материала, а также использованию элементов полифонии. В его произведении «Strontium-90» (1990) использован большой состав духовых: две флейты (причём исполнитель партии второй флейты в данном сочинении играет по указанию автора музыки на флейте-пикколо и альтовой флейте), гобой, кларнет *in B*, бас-кларнет, фагот, валторна *in F*, труба *in B* и тромбон. Кроме того, применяются также фортепиано, виброфон, три скрипки, альт, виолончель и контрабас. Пульсирующее звучание сонорного массива образуется в начале и в финале произведения в результате применения в партиях деревянных духовых и струнно-смычковых инструментов элементов алеаторики: свободного повторения в строго ограниченных композитором рамках коротких одинаковых мотивов, а также канонического проведения основной темы в партиях медных духовых инструментов. Постепенное увеличение громкости, применение нот более высокого регистра – развитие музыкального материла достигает апогея в яркой, экспрессивной кульминации. Символом «Strontium-90» в данном сочинении является интонационно малоподвижная, ритмически активная мелодия виброфона, тембр которого пронизывает всё сочинение, являясь его осью. Сонорная масса, сформированная с привлечением духовых инструментов, обволакивает монотонное звучание виброфона, символизируя неконтролируемое, всепроникающее, невидимое, радиоактивное излучение. Данное сочинение, представляющее яркий пример композиции сонорно-алеаторного типа, отли-

чающееся особой экспрессией, а также оригинальным колоритом, создано под впечатлением катастрофы, произошедшей на Чернобыльской АЭС.

Авангардное творчество О. Залётнева представлено незначительным количеством произведений: основное внимание автора сконцентрировано на продолжении «классических» композиторских традиций. В его «Театральном дивертисменте» (1992), кроме фортепиано и ударных, использован следующий состав духовых инструментов: флейта, кларнет *in B*, фагот, труба *in B*, тромбон. Основой построения пьесы является полистилистика, с помощью которой композитор воплощает программный замысел произведения. Перед слушателями разворачивается образная картина, представляющая собой сменяющие друг друга, как в калейдоскопе, разнохарактерные сценические номера театрального представления.

Сочинение состоит из шести частей, каждая из которых олицетворяет оригинальный, не похожий на другие номер театрального спектакля. Первая часть, где господствует диатоника, имеет фанфарный характер, являясь вступительным разделом – имитация звучания духового оркестра, исполняющего увертюру к развёртывающемуся далее представлению. Музыкальный материал второй части сочинения, имеющей загадочный характер, построен на основе серии из восьми нот с отсутствием тактовых черт (элемент алеаторики). Серия (иногда не точно выдержанная), появляется в партиях духовых инструментов в виде как темы, так и вертикальных аккордовых построений. В основе третьей части, полной юмора и веселья – столкновение цитат («Рапсодия в блюзовых тонах» Д. Гершвина, песня белорусского композитора И. Лученка «Мы идём по земле»), квазицитаты (на тему прелюдии до-минор из первого тома ХТК И. Баха), аллюзий (эстрадный «свинг» в партии ударных, тема фольклорного характера). В четвёртой части пьесы имитация полифонического движения (квази-фуга) в исполнении трубы и тромбона постепенно превращается в траурный марш, которым и завершается раздел. Пятая часть представляет собой гротескный вальс, обильные хроматические интонации которого наполнены ироническими, насмешливыми красками. Заключительная, шестая часть произведения – снова фанфарное звучание духового оркестра, символизирующее окончание только что развернувшегося перед слушателями представления.

Творчество белорусского композитора В. Курьяна во многом связано с сочинением музыки для театральных представлений. Данное обстоятельство способствовало тому, что для воплощения программного замысла произведения «Золотая лихорадка» (2002), придания ему более яркого колорита композитор прибегает к технике мультимедиа, которая в данном случае представляет собой объединение музыки и театрального действия.

Сочинение написано для квартета валторн *in F*. В процессе исполнения острый, маршеобразный ритм, господствующий в тонально организованных партиях духовых инструментов, сопровождается имитирующими шаги ударами ног по полу, совершаемыми всеми музыкантами. Постепенное динамическое нарастание, поддержанное появлением в партиях валторн нот всё более высокого регистра, передаёт слушателям образную картину приближения

группы людей. Небольшое лирическое отступление в среднем разделе произведения сменяется вновь воцарившимся маршеобразным движением, достигшим максимальной громкости. В финале в период короткой паузы все исполнители, подчиняясь авторским ремаркам, берут валторны за раструб двумя руками и, держа их перед собой, жестами и звуком шейкера, шумового ударного инструмента имитируют процесс промывки золотого песка, постепенно удаляясь со сцены. Звучание валторн благодаря использованию театрализации заиграло новыми оригинальными красками, а образная картина произведения наполнилась особой яркостью и достоверностью.

Таким образом, использование современных композиторских техник позволило белорусским композиторам, работающим в авангардном направлении, значительно разнообразить художественные возможности духовых инструментов, расширить эмоциональную, выразительную сторону, наполнило их звучание новым содержанием, свежими красками.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гвоздь, О. Не стоит отказываться от экспериментов / О. Гвоздь // Веснік студэнцкага навукова-творчага таварыства Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2006. – № 9. – С. 19 – 20.
2. Теория современной композиции / В. С. Ценова [и др.] ; отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – 624 с.
3. Холопов, Ю. Н. Гармония : практический курс / Ю. Н. Холопов. – М. : Композитор, 2003. – Ч. 2. Гармония XX века. – 624 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности использования композиторских техник в произведениях авангардного направления как средства, непосредственно влияющего на образно-художественную интерпретацию духовых инструментов. В центре внимания исследователя – сочинения современных белорусских композиторов.

SUMMARY

In this article features of use composer the technician in works of the vanguard direction as the means which is directly influencing figurative and art interpretation of wind instruments are considered. In the center of attention of the researcher – compositions of modern Belarusian composers.

Ювченко Н. А.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ЖЕНСКИЕ ПЕРСОНАЖИ БЕЛАРУСИ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРАЛЬНОМ И МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Порступила в редакцию 02.03.2015)

Наблюдения за общей картиной развития белорусского театрального и музыкального искусства как предыдущего столетия, так и наших дней позволяют выделить одну существенную особенность отечественного художественного процесса. А именно – появление новой тематики и ее осмысления в произведениях профессиональных драматургов и композиторов Беларуси. Одним из немаловажных моментов динамики этого

явления стало пристальное внимание к женским персонажам национальной истории и культуры. Следствием явилось то, что сущность традиционного понятия, такого как **главный герой**, либо даже **заглавный**, далеко не всегда отображает суть произведения. Всё чаще это главная, или заглавная, героиня. Именно художественная реальность обусловила правомерность обращения к данной, имеющей такую своеобразную направленность, теме.

Однако кратко напомним, каким героям национальной истории, их доблести, стойкости, мужеству и прочим достоинствам в XX в. (и, отчасти, в начале XXI в.) были посвящены и драматические, и музыкальные произведения. Итак, главными действующими лицами являлись Войшалк (драма Л. Прокопчика «Князь Новогрудский» и опера А. Бондаренко «Князь Новоградский»), Всеслав Брячиславович (опера Н. Щеглова «Всеслав Чародей»), Витовт (драма «Князь Витовт» А. Дударева и балет «Витовт» В. Кузнецова), также неоднократно – Кастусь Калиновский (драмы Е. Мировича и В. Короткевича, опера Д. Лукаса), Константин Заслонов (драмы «Константин Заслонов» А. Мовзона и «Поединок» Н. Матуковского, опера «Андрей Костеня» Н. Аладова и др.). Центральными персонажами становились и деятели национальной культуры: Франциск Скорина (драма А. Петрашкевича «Написанное остаётся», опера Д. Смольского «Франциск Скорина»), Максим Богданович (опера Ю. Семеняко «Зорка Венера»), Янка Купала (драма В. Витки «Счастье поэта») и т. д.

Однако исторические женские персонажи, не условные и не мифологические, центральными, как правило, не являлись. Такие персонажи обычно вводились для контраста, поддержки «романтической» линии и т. п.

Одним из немногих исключений был образ Матери в трагической истории о белорусской женщине-патриотке Анастасии Куприяновой, проводившей на войну пятерых сыновей. Речь идёт о балете В. Кондрусевича «Крылья памяти», поставленном в 1984 г. А чуть ранее на драматической сцене был впервые воплощён образ Рогнеды – в трагедии А. Петрашкевича с характерным названием «Горе и слава» (1983). К ней мы вернёмся впоследствии, а сейчас, пытаясь соблюсти заявленный исследовательский ракурс (ретроспективное движение «в глубь веков» касательно исторических персонажей), обратимся к сценической трактовке образа Уршули Радзивилл.

С княгиней Франческой Урсулой Радзивилл современному театральному зрителю впервые довелось встретиться на сцене Гомельского областного драматического театра, где был поставлен спектакль «Распутники в западне» по пьесе С. Ковалёва «Францішка, або Навука кахання». Роль княгини Радзивилл здесь исполняла ведущая актриса театра Л. Корхова (режиссёр – В. Барковский, 2000 г.). Появившийся вскоре спектакль Гродненского областного драматического театра «Наука любви» (по этой же пьесе, режиссер – О. Жюгжда) представлял собой своеобразный «театр в театре». Здесь надо отметить тонкую стилизацию музыки эпохи барокко в композиции П. Кондрусевича.

Княгиня представала в спектакле и как автор, творец сценического произведения о любви, и как страждующая проявления этой самой любви,

самоотверженная, преданная своему чувству, но не очень счастливая женщина. Её роль тогда блистательно исполняла актриса Е. Гайдулис (к сожалению, уже ушедшая из жизни). Событийным явлением стала неординарная (включающая балет, комедию и оперу) работа на первой сцене республики, имеющая характерный подзаголовок «несвижская арлекинада». Речь идёт о поставленном Н. Пинигиным спектакле «Похищение Европы, или Театр Урсулы Радзивилл» (Национальный академический театр им. Я. Купалы, композитор – А. Зубрич, 2011 г.). И хотя появление княгини в качестве действующего лица здесь не предполагалось, её имя как автора фигурировало на афише, в постановке воссоздавался сам дух, атмосфера праздничного вечера в Несвижском замке (где спектакль вскоре также был показан).

Мистико-романтическая ипостась Барбары Радзивилл, история о «чёрной даме» послужили основой для ряда современных сценических композиций. По драматической поэме Р. Боровиковой «Барбара Радзивилл» создана одноименная пьеса, премьера которой состоялась в Республиканском театре белорусской драматургии (режиссёр – В. Мазынский, 1994 г.). Яркие спектакли были поставлены по пьесе А. Дударева «Чорная панна Нясвіжа». Значительную роль в воплощении на сцене Национального академического театра им. Я. Купалы этой истории трагической любви, созданной по старинной легенде, сыграла музыка В. Копытько. Подробный анализ поэтики и музыкально-акустической специфики постановки, уже почти полтора десятилетия идущей с аншлагом на сцене театра, имеется в публикации Н. Копытько в сборнике «Мастацкія цуды Нясвіжскай зямлі». Автор определяет и обосновывает постановку драмы А. Дударева как «синкретическое действо» в целом, выявляя в ряду многообразия художественно-смысловых пластов «ещё один жанровый уровень», а именно «рассредоточенную заупокойную мессу – реквием по Барбаре Радзивилл» [1].

На премьере в главной женской роли выступила С. Зеленковская, роль Боны Сфорца сыграла Л. Давидович. Это был один из лучших спектаклей режиссёра В. Раевского (2000). Вскоре вариант постановки появился и в Гомельском театре (2001). В. Копытько здесь фигурировал на афише как автор музыкального оформления. Роль Барбары Радзивилл сыграла А. Барташевич, а королевы Боны, по приказу которой, якобы, отравили Барбару, – Л. Корхова (ранее упомянутая как исполнительница роли Урсулы Радзивилл).

Недавно ещё один коллектив, самый молодой из профессиональных театров республики – Полесский драматический театр (организован в Пинске в 2006 г.) также обратился к пьесе А. Дударева. Постановка «Чёрная панна Несвижа», имеющая подзаголовок «мистическая легенда» была осуществлена (в отличие от предыдущих) на русском языке (режиссёр – П. Маринич, 2012 г.). Главную героиню сыграла А. Рокало; в определённой степени проникновенность исполнения ею роли Барбары (как и весь спектакль в целом) можно оценить по его недавно выложенному в YouTub’е варианту [2]. Обратим внимание на то, как элемент эстетики *commedia dell’arte* (когда-то столь близкой и Уршуле Радзивилл) проникает в начальный эпизод постановки.

После таинственных «эпических» переборов тягучей электроники в полутьму сцены вдруг вбегает, подтанцовывая, весёлая троица характерных персонажей. Возникает своеобразный «просвет»: в виде интермедийного обращения к залу, где предлагается «достопочтеннейшей публике всего за 20 тысяч белорусских рубликов» посмотреть «душещипательный спектакль» [2].

Барбара Радзивилл стала центральной героиней трагической фантасмагории «Магическое зеркало пана Твардовского», появившейся в Гродненском областном театре кукол (режиссёр-постановщик – О. Жюгжда, 2009 г.). Персонажей-кукол как бы «дублировали» в необходимых эпизодах персонажи-актёры. В спектакле магом и чернокнижником Твардовским (Ю. Менько), он же рассказчик, повествующий о трагической любви Барбары (А. Литвинёнок) и Жигимонта Августа (В. Леонов), по просьбе безутешного короля вызывается дух его умершей возлюбленной. В создании постановки принимал участие и польский композитор Б. Щепаньский: по ходу действия возникали танцевальные эпизоды (с характерной «средневековой» ритмикой), звучала хоровая музыка «мистериального» характера (запись). Своего рода лирическое послесловие-многоточие появлялось в финале: с акустической гитарой выходил автор-исполнитель В. Леонов (он же играл в спектакле роль Жигимонта Августа) и исполнял балладу собственного сочинения о Барбаре.

Сценическое воплощение образа белорусской героини иного плана – новогрудской «лекарки» и путешественницы Саломеи Русецкой, знакомой и с российской императрицей Анной Иоанновной, и с турецким султаном, и с другими коронованными особами, впервые произошло в Минском областном драматическом театре (Молодечно), где пьеса С. Ковалёва «Чатыры гісторыі Саламеі» была поставлена под названием «Саламея і яе амараты» (режиссёр – Р. Талипов, 1996 г.). Затем появился спектакль в Купаловском театре («Саломея», режиссёр – А. Гарцуев, 2001 г.). Пьеса также привлекла внимание Брестского театра драмы и музыки – именно его постановка «Саломея Русецкая» представляется наиболее музыкальной и романтичной по характеру: в пластико-хореографических, даже, скорее, балетных, эпизодах как бы воплощается нежная и чувствительная ипостась решительной и не пасующей перед многочисленными ударами судьбы героини (музыку написал А. Родин, режиссёр – А. Бакиров, 2001 г.).

Обратимся теперь к иному, собственно музыкальному жанру – мюзиклу. Здесь, как известно, на театральной афише (равно как в опере и классическом балете) в первую очередь фигурирует имя композитора. Итак, уже два года с вполне заслуженным успехом на сцене Белорусского государственного академического музыкального театра идет мюзикл В. Кондрусевича «Софья Гольшанская» (режиссёр-постановщик – М. Ковальчик, 2013 г.). Это произведение без всяких оговорок можно отнести к национальным и белорусским. Спектакль рассказывает о 17-летней белоруске, её встрече с 70-летним королем Ягайло, которая дала основание династии Ягеллонов. То есть сюжет, касающийся начала XV в., исторически достаточно достоверен, в том числе и инкриминируемая королеве измена, как

оказывается, ложная, по навету. Вполне уместен и используемый персонажами язык – белорусский, русский и, моментами, польский, что отвечает устоявшемуся историческому понятию полилингвистического государства, музыка – также, при этом реализуясь для зрителя и как «дней связующая нить» (музыкальный руководитель и дирижёр – Ю. Галяс). Это следует из того, что партитуру можно условно (интонационно) разделить на три основных пласта: эстрадный, фольклорный и «дворцово-церемониальный». Первый – мелодичные арии и дуэты персонажей, апеллирующие к классической белорусской эстрадной песенности периода её расцвета (1960 – 1990-е годы). Яркие вокальные характеристики получили заглавная героиня Софья (О. Железская, Е. Мощенко) и Василиса, её старшая сестра (М. Александрович, Л. Кузьмицкая). Отметим здесь и символику изобразительного характера: контуры трёх цветков на Купалье (королева родит троих сыновей), ажурную королевскую корону, визуально венчающую всё действо и парящую над сценой, выполненную как бы из соломки – излюбленного материала белорусского народного декоративно-прикладного искусства.

Образ Евфросиньи Полоцкой на театральной сцене был представлен в постановке Коласовского театра «Крест Евфросиньи», где повествуется о строительстве храма в Полоцке – Спасской церкви (драма И. Масленицыной, режиссёр – М. Краснобаев, 2009 г.). Закономерно, что сама тема, связанная с деяниями святой, «подразумевала сдержанный стиль постановки … сцены сменяются как главы летописи». В роли «первой просветительницы земли белорусской» выступила Т. Лихачёва. Актриса, готовясь к столь ответственной роли, «несколько дней провела в своём родном Полоцке, в Свято-Евфросиньевском монастыре» [3].

Один из наиболее значимых персонажей древней белорусской истории – Рогнеда. Она стала героиней знаменитого балета А. Мдивани «Страсти (Рогнеда)». Произведению посвящено множество публикаций, балет шёл свыше полутора десятилетий, удостоен множества наград, имеется его запись (хореография А. Елизарьева, 2005 г.). Партию Рогнеды великолепно танцевали И. Душкевич и Е. Фадеева. Наряду с ними была безупречна в своём мастерстве Т. Шеметовец, одна из исполнительниц роли Анны Багрянородной, воплощающей победоносно шествующую красоту Православия, рождающую важный идейный полюс спектакля.

История Рогнеды и её времени неоднократно привлекала и драматургов, и драматические театры. Так, на Купаловской сцене в 1992 г. был поставлен спектакль «Звон – не малітва» по пьесе И. Чигринова (режиссёр-постановщик – Г. Давыдько). События происходили в Изяславе, куда была сослана бывшая полоцкая княжна с сыном. Особенности драматической трактовки заключаются в том, что Рогнеда представлена как язычница, а по своей драматургической функции – как мстительница и, по сути, противопоставлена сыну, принявшему христианскую веру. В воссоздании общей образности спектакля, имевшей фантасмагорично-стилизованную направленность (позволявшую вспомнить о «Весне священной» И. Стравинского), особое значение приобретал музыкальный «ряд», выстроенный О. Янченко. В «Рог-

неде и Владимире» А. Дударева в постановке Гродненского областного драматического театра перед зрителем представала неожиданная встреча героини в лесу с Владимиром, мгновенно вспыхнувшая любовь, обман-подмена и т. д. Мистериальности способствует общая «притемнённость» спектакля, перенесение событий в атмосферу купальской ночи (постановка В. Мазынского, хореография Л. Симакович, музыка А. Кандыбы, 1998 г.).

В новой авторской редакции, в постановке Белорусского республиканского ТЮЗа, произведение стало именоваться «Полочанкой» (постановка А. Андросика, музыка В. Кондрусевича, 2000 г.). По мнению критика, здесь «драматург увидел в Рогнеде и Владимире Ромео и Джульетту полоцко-новгородских земель» [4].

Спектакль, поставленный с подзаголовком «трагическая легенда», не один год с успехом показывался на сцене театра.

О притягательности образа Рогнеды свидетельствует и новая работа одного из лучших любительских коллективов Беларуси – театра «Пилигрим» из Полоцка. Заглавную роль воплотила витебская актриса Т. Лихачёва: она исполнила её поочередно с руководителем театра В. Киселёвой (пьеса О. Стрельченко и В. Киселёвой, Полоцк, 2012 г.). Об уровне данной весьма неординарной современной композиции свидетельствует факт приглашения с показом данной постановки артистов театра «Пилигрим» на большую профессиональную сцену – Национальный академический драматический театр им. Якуба Коласа.

Исторические женские персонажи представлены также в новых музыкальных и музыкально-литературных произведениях рубежа XX – XXI вв. Среди сочинений такого рода, по данным из буклетов, изданных к XII – XV съездам композиторов Беларуси (1998, 2002, 2006, 2010 гг.) и к 70-летию Белорусского союза композиторов (2003), можно выделить произведение А. Бондаренко «Монолог Евфросинии Полоцкой “Дык вось якая ты, зямля Святая”» (на слова С. Климкович, 1994 г.), поэму для тенора и фортепиано А. Безенсон «Ефросинья» (на текст В. Орлова) и её же «Монолог Барбары Радзивилл» для сопрано и фортепиано (стихи Т. Мушинской).

Музыкальную фреску для оркестра «В венок Ефросиньи Полоцкой» создал Г. Ермоченков, хоровую фреску «Сны Ефросиньи» – Л. Симакович, оперу «Евфросинья» – В. Савчик (либретто О. Ипатьевой). «Как грустная тень Барбары» – так называется сочинение для двух арф Г. Гореловой (1997), а для симфонического оркестра создал эскиз «Барбара Радзивилл» Е. Поплавский (1999). К радиоспектаклю «София Слуцкая» по исторической драме В. Сырокомли музыку написала Л. Симакович (2010). Ряд произведений посвящён и известным представительницам белорусской культуры: в цикле «Тутэйшие» Э. Носко для народного хора, инструментального ансамбля и народного оркестра это «Баллада Павлины Медёлки» и «Баллада Евгении Янищиц»; в области камерной музыки «4 штриха к портрету Л. Матуковской» для скрипки и фортепиано принадлежат Г. Сурусу. Весьма показательно, что балет А. Мдивани вдохновил известного белорусского пи-

аниста И. Оловникова на создание «Транскрипции для фортепиано по мотивам балета “Страсти (Рогнеда)”».

Таким образом, и профессиональное музыкальное искусство в целом, и музыкальная сцена в частности, а также профессиональная драматическая сцена, и театр кукол, и любительский театр – все они, так или иначе, сегодня продолжают воплощать деяния героинь отечественной истории и культуры, способствуя расширению зрительского кругозора и, в целом, содействуя укреплению позиций национального самосознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Копытько, Н. Поэтика и музыкально-акустическая драматургия спектакля «Чорная Панна Нясвіжа» / Н. Копытько // Мастацкія цуды Наявіжскай зямлі : матэрыялы навук.-практ. канф., Нясвіж, 23 мая 2014 г. – Нясвіж, 2014. – С. 121 – 140.
2. Чёрная панна Несвижа // Полесский драматический театр [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=rscKBzgNd2Q. – Дата доступа: 31.01.2015.
3. Пастернак, Т. Не сыграть, пройти рядом со святой / Т. Пастернак // Народное слово (Витебск). – 2009. – 31 марта. – С. 3.
4. Ратабыльская, Т. Каханне нараджаецца з хаоса ці правакуе стыхію? / Т. Ратабыльская // Культура. – 2000. – 26 лютага – 3 сакавіка. – С. 7.

РЕЗЮМЕ

Впервые представлена новая тенденция белорусского театра и музыки – системное воплощение женских исторических персонажей. Среди центральных героинь национального искусства здесь фигурируют Рогнеда, Софья Гольшанская, Барбара Радзивилл и другие.

SUMMARY

For the first time a new trend of Belarusian theater and music is represented – the systematic embodiment of female historical figures. Among the central heroines of the national art here appear Rogneda, Sophia Golshanskaya, Barbara Radziwill et al.

Ярмалінская В. М.

СЦЭНАГРАФІЯ СПЕКТАКЛЯЎ Я. ЛЫСІКА І Э. ГЕЙДЭБРЭХТА І ЯЕ ЎЗДЗЕЯННЕ НА СЦЭНУ МУЗЫЧНАГА ТЭАТРА БЕЛАРУСІ ПАЧАТКУ XXI СТ.

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 13.03.2015)

У 2-й палове XX ст. у Дзяржаўным тэатры оперы і балета Беларусі оперныя і балетныя спектаклі афармлялі мастакі Я. Лысік, Э. Гейдэбрэхт, В. Окунеў, Я. Ждан [1; 7], В. Левенталь, М. Залатароў, Б. Шрэтэр, Г. Якубоўская, А. Арэф’еў, І. Сумбаташвілі і іншыя. Дзякуючы іх розным індывідуальнасцям і ўласнаму бачанню пастановак сцэнаграфія айчынага музычнага тэатра набыла яскравы, адметны твар. Відавочна, што мастацтва афармлення сцэны музычнага тэатра мае сваю спецыфіку. Менавіта магутная музыка, пластыка як абавязковыя складнікі опер і балетаў дыктуюць і такую ж незвычайную сцэнічную прастору, усе дзеянні ў якой нагадваюць краналь-

нае таінства, таямнічае свяшчэннадзейства. «Асаблівае адзенне, рухі, змены ў тыпе і характары мовы, музыка, спевы, строгая паслядоўнасць жэстаў прыводзяць да ўзнікнення рытуалу» [2, с. 403]. Перш за ўсё сучасная сцэнаграфія гэтага віду тэатра (у адрозненне ад драматычнага і лялечнага) накіравана не на ілюстраванне і аналіз рэчаіснасці, а на яе мадэліраванне, выкарыстоўваючы свае відовішчныя сродкі.

Значны этап музычнага тэатра Беларусі звязаны з харэаграфіяй В. Елізар'ева, якая аказала станоўчае ўздзеянне і на сцэнаграфію гэтага віду тэатра. Спектаклі, пастаўленыя В. Елізар'евым, застаюцца на афішы тэатра і ў пачатку XXI ст. і з'яўляюцца выключнымі па відовішчнасці. Пастаноўкі «Стварэнне свету» А. Пятрова (1976), «Тыль Уленшпігель» Я. Глебава (1978), «Спартак» А. Хачатурана (1980) вырашаны ў сцэнаграфіі ўкраінскага мастака Я. Лысіка, які на доўгі час звязаў сваё жыццё з беларускай музычнай сцэнай: «Шматзначнасць, уменне ўкласці ў адзін выяўленчы рад некалькі сэнсаў у спалучэнні з выразнай мастацкай канцэпцыяй – галоўныя рысы творчасці мастака. Яго дэкарацыі і касцюмы могуць каменціраваць дзеянне, рухаць яго, экстрапаліраваць у нашы дні, у сімвалічнай форме выяўляць яго сутнасць» [4, с. 34]. Асобныя эскізы дэкарацый і касцюмаў, фотаздымкі спектакляў захоўвае Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва.

«Спартак» у мастацкім афармленні Я. Лысіка стаў спектаклем яркім па колерах і магутным па сцэнаграфічнай пабудове. Чорна-чырвоныя колеры былі жывымі і дзейснымі ў спалучэнні з дынамічным святлом і зменлівым у танцы кардэбалетам. Жывапісны заднік быў заменены архітэктурнай канструкцыяй, што ўяўляла сабой масіўную сцяну, за якой у зняволенні знаходзіліся людзі і якая на працягу ўсяго спектакля трансфармавалася: рассоўваліся і асвятляліся факеламі паверхі, на вачах змяняўся агульны малюнак сцэны, ён рухаўся разам з пабудовай мізансцэн пад трапяткую і трывожную музыку А. Хачатурана [5, с. 73].

Касцюмы балета застаюцца сучаснымі і ў пачатку XXI ст. Яны вызначаюцца арыгінальнасцю вырашэння і падкрэсленай тэатральнасцю. Мастак выкарыстоўвае кароткія тунікі танцоўшчыкаў, як мужчынскія, так і жаночыя, упрыгожаныя эфектнымі паясамі, бранзалетамі. Касцюм Краса аздоблены каменнямі, увесь жа убор персанажа дапаўняе скіпетр як сімвал улады і абранасці ў грамадстве. Рамантычны вобраз Фрыгіі дапаўняе такое ж рамантычнае адзенне: кароткая празрыстая туніка зліваецца з гнуткай фігурай танцоўшчыцы.

Ужо ў сваіх першых балетах на беларускай сцэне Я. Лысік прапаноўвае выкарыстанне на задніку рухомых жывапісных фрэсак, якія маюць магчымасць змяняць адна адну, дэманструючы розныя выявы: містычны пейзаж, што асацыіруецца з касмічным розумам, пажарам ці землетрасеннем, нечакана пераходзіць у фрагменты цудоўнага жаночага партрэта, які нібы сышоў з палотнаў майстроў мінулых стагоддзяў [3, с. 103].

Таямнічую маштабную карціну сусвету яркіх пачуццяў і ўчынкаў вымалёўвае Я. Лысік у спектаклі «Кармэн-сюіта» Ж. Бізэ і Р. Шчадрына [3, с. 69]. У дэкарацыях мастака абрысы рэальнага горада не акрэслены і на іх не

акцэнтуецца ўвага. Мастацкае афармленне нагадвае містычны пейзаж, здольны трансфармавацца – пад яго ўладай існуюць галоўныя героі: спачатку ён нагадвае глыбокі пунсовы акіян, які нечакана становіцца загадкавым іншаземным лесам з гірляндамі спакуслівых пладоў і кветак. І яскравая імклівая Кармэн з’яўляецца на сцэне не з кварталаў горада, а з заваражальнага сіне-бірузовага віру глыбокага чароўнага возера, намаляванага мастаком на задніку сцэны. Белая фігурка гераіні падобна да райскай птушкі, што ляціць праз натоўп. Яна вылучаецца не яркімі колерамі касцюма, а неардынарнасцю натуры і магутнасцю пачуццяў. Яскравай, якраз па задуме пастаноўшчыкаў, з’яўляецца масоўка, апранутая ў чырвонае, зялёнае і жоўтае адзенне. Кармэн не можа зліцца з карнавальным акружэннем, таму што яе сутнасць – гэта сапраўднае каханне, без якога немагчыма само трапяткое і балючае жыццё [5, с. 74].

Зусім іншым па фарбах і змесце з’яўляецца спектакль «Стварэнне свету» А. Пятрова ў сцэнаграфіі Я. Лысіка [3, с. 88]. На фоне эмацыянальна-трывожнай музыкі мастацкае афармленне паўстае спакойнай і пяшчотнай карцінай, якая змяняецца з дапамогай святла і кожнай новай карцінай балета. У першых мізансцэнах усю прастору запаўняе роўны цёмны колер, на яго фоне вымалёўваецца незвычайны незямны твар жанчыны з заплюшчанымі вачыма, якая туліць да сябе тварык дзіцяці, што спакойна спіць на яе руках. Жанчына з дзіцем узвышаецца над халодным паўшарам, які трымаецца на аголенай прасторы. Магчыма такім і было стварэнне сусвету: з холаду і пустэчы прыйшла дабрыня, пяшчота, неабходнасць быць патрэбным адно аднаму. Усе гэтыя простыя пачуцці, народжаны жанчынай і немаўляткам. І гэта стала асновай зямнога існавання. На фоне заваражальнай жывапіснай дэкарацыі мастака, на халоднай, але такой жаданай для жыцця зямлі, і разгортваліся падзеі балета В. Елізар’ева. Яе дапаўняў графічна пабудаваны кардэбалет: трыко і жаночыя касцюмы цялеснага колеру падкрэслівалі першапачатковы, толькі што народжаны сусвет, чысціню і прыгажосць чалавечых узаемаадносін на нейкай таямнічай і нерэальнай у нашым уяўленні планеце. Толькі на ёй магчыма была сустрэча амаль дасканалых у сваім развіцці і адносінах Адама і Евы з Богам і анёламі, падобнымі да радасных дзяцей. Харэаграфія В. Елізар’ева і сцэнаграфія Я. Лысіка ў спалучэнні з музыкай А. Пятрова складалі адзіную маляўнічую карціну, у якой прываблівала колеравае вырашэнне і выверaная графічная пабудова мізансцэн. Як падкрэсліваюць музыказнаўцы Т. Дубкова і Ю. Чурко, «асабліва варта адзначыць новую ў параўнанні з балетамі мінулага ролю сцэнаграфіі. Мастак Я. Лысік, які абраў прынцып дынамічных, рухомых дэкарацый, настолькі самабытны, што цяжка сказаць, дзе, у якіх сферах хаваецца крыніца яго мастацтва. Масіўны, фрэскавы жывапіс Я. Лысіка шматзначны і канцэптуальны. Сімволіка такая ўсеабдымная, што часам, здаецца, змяшчае ўсё і ўся. Але ў ёй заўжды ёсць галоўная думка, якая ў кожнай працы гэтага буйнейшага і своеасаблівага сцэнографа дакладна падкрэслівае ідэю пэўнай сцэны або ўсяго спектакля» [3, с. 89].

Яркай сцэнаграфіяй Я. Лысіка вылучаўся і балет «Тыль Уленшпігель» (1978) Я. Глебава ў харэаграфіі В. Елізар'ева. Кожная карціна спектакля была новай і нечаканай для гледача. Мяняўся вялікі жывапісны заднік, нязменным жа заставаўся драўляны памост уздоўж задніка з лесвіцамі, тым самым пашыраючы і ўзвышаючы прастору спектакля, магчымасць бачыць яго герояў не толькі ў плоскасці сцэны. Эскізы дэкарацый мастака, выкананыя пераважна ў карычнева-чорна-зялёных колерах, нагадваюць містычныя пейзажы, што ўзмацняюць напружаную эмацыянальную музыку Я. Глебава і робяць яе ўзнёслай, нібы пачутай з іншых недасягальных сусветаў. Адзін з малюнкаў нагадвае зафіксаваны магутны выбух: фарбы вострымі шыпамі разлятаюцца па ўсёй карціне і здаецца, што пасля такога наплыву карычнева-чорных хваль не будзе ніякага збавення. На другім эскізе вялікіх памераў варонка імкліва паглынае ў сябе прадметы і вобразы рэальнага жыцця: дрэвы, заснежаныя маленькія домікі, чалавека, які ідзе за стомленым канём па бясконцым полі. Магчыма, у гэтым няспынным калаўроце зафіксаваны галоўны сэнс існавання чалавецтва: у абавязковым знікненні ў лабірынце светлага калідора і новым адраджэнні з чарговым паваротам таямнічага круга. І яшчэ адзін фантастычны эскіз – з невядомымі планетамі, абломкамі, верагодна, караблёў і калясніц, што наслойваюцца, наплываюць адзін на адзін. І ў цэнтры фантасмагорыі – вобраз апранутага ў белае адзенне дзіцяці, што накіроўвае позірк на лёгкі залаты крыж, і побач з ім – вялікае сэрца, ад якога, нібы промні, ідуць тонкія залатыя штрыхі да ўсяго, што яго абкружае. Часткай гэтай фантастычнай карціны з'яўляецца і балет, апрануты таксама ў незвычайнае, пераважна белае адзенне: кароткія касцюмы і галаўныя ўборы танцоўшчыц аблягаюць фігуру; мужчынскі белы касцюм дапаўняе чырвоны шалік, які павязваецца на галаву і роўнай паласой звісае амаль да памоста.

Ва ўсіх фантастычных эскізах «Тыля Уленшпігеля» прысутнічае ярка акрэслены прадмет – мішэнь, што з'яўляецца адным з вобразаў спектакля. Гэта і кола, якое павінна круціцца і без якога немагчыма жыццёвая плынь і мэта чалавечага існавання.

У 1977 г. Я. Лысік стварае сцэнаграфічны праект оперы «Джардана Бруна» С. Картэса. У гэтым жа годзе яна знаходзіць сваё ўвасабленне ў рэжысуры С. Штэйна на опернай сцэне. Дэкарацыя мастака была жывапісна-аб'ёмнай, спалучала разгорнуты заднік і высокі подыум, куды выканаўцы траплялі, уздымаючыся па шырокіх прыступках. Колеры дэкарацыі і касцюмы персанажаў стваралі адно цэлае. Вялікі хор зліваўся з цёмнымі фарбамі фантастычнага жывапісу, дзе таямнічыя языкі перапляталіся, ствараючы застылую лаву, шэры колер быў аб'ёмным і яркім, нібы наплываў з глыбіні парталаў. Мастак у адзінстве з музыкай оперы перадаваў трывожную напружаную атмасферу далёкага часу, у якім адбываліся падзеі і жыў галоўны герой спектакля. Мізансцэна будавалася так, што ён часцей за ўсё ўздымаўся на подыум і яго голас магутна гучаў над створаным таямнічым сусветам. Дэкарацыя спектакля магла імгненна трансфармавацца, змяняць колеры дзякуючы механічным прыстасаванням сцэны і чаргаванню святла, якое актыўна выкарыстоўвалася амаль у кожнай новай карціне. Дынамічна-зменлівы візуальны

рад і эмацыянальная партытура оперы «Джардана Бруна» рабілі спектакль надзвычай відовішчным і прыцягальным для сучаснага гледача. Ён не толькі прадстаўляў далёкую гісторыю, але і даваў уяўленне пра сучасную гераічную сутнасць асобы.

Сцэнаграфія Я. Лысіка стала адной з галоўных складаючых музычнага спектакля на беларускай сцэне. Працуючы на сінтэз і агульнае гучанне той ці іншай пастаноўкі, яна з'яўляецца такой жа магутнай і самадастатковай, як музыка і харэаграфія.

Адна з яркіх старонак сцэнаграфіі музычнага тэатра Беларусі – творчасць Э. Гейдэбрэхта [4, с. 257]. Для яго, магчыма, як ні для аднаго з мастакоў музычнага тэатра Беларусі, музыка і яе жывапіснае гучанне былі першаступеннымі ў стварэнні сцэнаграфічных праектаў. Гэта відавочна і па яго спектаклях, і па асобных эскізах, фотаздымках, якія захоўвае Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва. Мысленне гэтага творцы ў кожным спектаклі (оперы ці балеце) жывапісна-музычнае, дакладна распрацаванае па колеравай гаме і спалучанае са светлавой партытурай. Задума мастака заўсёды філасофская па гучанні, пераплеценая з невядомай фантастыкай, выклікае захапленне і шэраг асацыяцый у гледача. У сваіх работах аўтар часта выкарыстоўвае стылізацыю, прадметы-сімвалы, вядомыя з гісторыі Беларусі, незвычайныя тэатральныя маскі, уведзеныя не дзеля заблытанасці відовішчнага рада, а вельмі сугучныя з музычнай партытурай. Музычны спектакль бачыцца і разгортваецца Э. Гейдэбрэхтам як чароўнае фантастычнае палатно, якое хочацца неадрыўна разглядаць і вывучаць і якое магічна прыцягвае, змяняецца і іграе рознымі фарбамі і адценнямі, як крыштальны шар, зроблены і падараваны таленавітым майстрам [6, с. 84]. Відавочна, што ні адна работа Э. Гейдэбрэхта не падобна да другой, але ў кожнай з іх – яго почырк і тонкая манера. Гэта датычыць опер «Вайна і мір» С. Пракоф'ева (1985), «Кавалер руж» Р. Штрауса (1987), «Іаланта» П. Чайкоўскага (1993), вакальна-харэаграфічнага прадстаўлення «Карміна Бурана» на музыку К. Орфа (1984), балетаў «Балеро» на музыку М. Равеля (1984), «Лебядзінае возера» П. Чайкоўскага (1986), «Жызэль» А. Адана (1987) і шэрагу іншых [4, с. 258].

На эскізе дэкарацыі да спектакля «Рамэо і Джульета» С. Пракоф'ева (1988) Э. Гейдэбрэхт малюе фантастычны горад з каменнымі высокімі дамамі, якія нібы належаць розным планетам і істотам, што іх насяляюць. Пабудовы аб'ядноўвае адзінае і таксама бясконцае фантастычнае бела-блакітнае неба з невялікімі чырвона-чорнымі разводамі. У цэнтры дэкарацыі выбудаваны арачны лабірынт, які надае строгасць і стройнасць усяму малюнку. Удалечыні, дзесьці высока ў нябёсах, выплываюць абрысы яшчэ аднаго таямнічага горада, белага і чыстага, які патанае ў аблоках. На вялікай пляцоўцы перад уваходам у арачны калідор – гульня чырвона-чорна-белых ценяў і хаатычнае размяшчэнне на невысокіх подыумах дзіўных танцоўшчыкаў у яркіх касцюмах і, магчыма, проста прахожых у доўгіх шэрых плашчах, якія развявае вецер, не дазваляючы разглядзець твары незнаёмцаў. Блікі святла на эскізе, зменлівасць, экспрэсіўнасць фігур на

пляцоўцы і высокія башні горада, велічнасць арак падкрэсліваюць дынамізм і эмацыянальнасць музыкі С. Пракоф’ева. Э. Гейдэбрэхт ператварае вядомую гісторыю кахання двух маладых людзей у прыцягальны твор аб любові і нянавісці, злосці і дабрыні, што іграюць на малюнку рознымі светлавымі паўтонамі і яркімі насычанымі колерамі. Звычайныя процілеглыя чалавечыя пачуцці, захаваныя праз стагоддзі, ператвараюцца ва ўяўленні мастака ў розныя варожыя планеты, якім усё ж знаходзіцца месца ў адзінай таямнічай прасторы спектакля і без якіх нельга ўявіць зямное існаванне. Каханне галоўных герояў не ілюструецца прыгажосцю пейзажа, графічнасцю балетных поз, а прачытваецца, струменіць святлом у варожым і халодным сусвеце, вырываецца ўвышыню, да чыстых нябёсаў, праз арачны ўрачысты праход.

Непаўторнасцю выканання, уласнай вытанчанай манерай вызначаецца і сцэнаграфія Э. Гейдэбрэхта да «Лебядзінага возера» П. Чайкоўскага. Жывапісны заднік сцэны выкананы ў пяшчотных пастэльных тонах, усё на ім дыхае свежасцю і напоўнена ранішняй чысцінёй. Але калі прыглядзецца да тонкіх наслаенняў фарбаў, то нельга не заўважыць, што перад намі не звычайнае возера, а зафіксаваны мастаком на палатне фантастычны сон, які немагчыма забыць, таму што ён прыносіць толькі радасныя ўспаміны. Гэты сон так і застаецца неразгаданым і выклікае пытанне, ці быў ён на самой справе сном ці цудоўнай явай. Абрысы фантастычных дрэў зліваюцца і з люстраной гладдзю, і з нябёсамі, якія нагадваюць кругаварот, і з нейкімі іншаземнымі істотамі, што нібы прытаіліся каля берага і таемна зліліся з прыродай. У кожным сspляценні пейзажа мастаком нібы зафіксавана спакойная і пяшчотная музыка П. Чайкоўскага, якая павінна загучаць у спектаклі, паплыць па роўнай паверхні возера і выклікаць з’яўленне завараржальнага танца.

У многіх спектаклях Э. Гейдэбрэхт «цытаваў» карціны сусветна вядомых мастакоў-жывапісцаў. Напрыклад, дэкарацыі да балета «Балеро» ўзнаўлялі «Герніку» П. Пікаса. Музыка М. Равеля імкнецца ў спектаклі да высокай, балючай ноты, прарываецца і ляціць з хаосу да святла праз трывожныя моцныя акорды. Яна падобна да чалавечага крыку, да апошняй малітвы. Не дзіўна, што заднік сцэны ўяўляў сабой зламаныя, хаатычныя рухі – жудасная карціна пакутлівага існавання і адначасова барацьба за святло, да якога з усіх сіл цягнуцца параненыя стомленыя рукі. Дэкарацыя свядома была пабудавана на кантрасце з прыгожым, графічна пабудаваным танцам кардэбалета. Сцэнаграфія спрачалася, ажывала побач з дынамічнымі рухамі. Але і палатно «Гернікі», і пластычная пабудова балета былі адначасова рэальнымі і фантастычнымі, таму імгненна маглі знікнуць, нечакана прыпыніцца, патануць у цемры сцэны. Такім жа крохкім і непрадказальным уяўляецца і чалавечае жыццё, загадкавае і каштоўнае. Тым самым мастак і харэограф працавалі на адну і тую ж ідэю спектакля [3, с. 121 – 122].

У «Жызэлі» А. Адана Э. Гейдэбрэхт цытаваў, а на задніку сцэны дакладна падаваў копію «Касьбы» П. Брэйгеля. Менавіта на прыродзе, у прыгожых, маляўнічых мясцінах жыла галоўная гераіня спектакля. На фоне

вядомай карціны быў пабудаваны яго стройны і захапляльны відовішчны рад: пастэльныя, мяккія фарбы тонка спалучаліся са светлым адзеннем танцоўшчыкаў. Музыка А. Адана ўяўляецца мастаку такой жа светлай, сонечнай і бязмежнай, як і жывапіс П. Брэйгеля.

З імем Э. Гейдэбрэхта звязана адна з самых яркіх старонак гісторыі Дзяржаўнага тэатра оперы і балета Беларусі. Яго класічныя пастаноўкі значна адрозніваюцца ад традыцыйнага бачання вядомых твораў. У мастака ёсць свой погляд на музычны тэатр і яго сцэну, свая сістэма каштоўнасцей і вобразаў.

Выяўлена, што сцэнаграфія апошніх дзесяцігоддзяў мінулага стагоддзя і непасрэдна сцэнаграфія Я. Лысіка і Э. Гейдэбрэхта ўзбагацілі сцэну музычнага тэатра Беларусі (індывідуальным почыркам кожнага з мастакоў, толькі імі знойдзенымі вобразамі і ўласным бачаннем музычных твораў). Такім чынам, працы гэтых майстроў, безумоўна, аказалі непасрэдны ўплыў на фарміраванне новага пакалення сцэнографаў. Сцэнаграфія сучаснага музычнага спектакля спалучае ў сабе як традыцыі айчыннага тэатра, так і дасягненні і магчымасці новай сцэны. Так, у оперы «Набука» Д. Вердзі (2011) мастак-пастаноўшчык А. Касцючэнка карыстаецца і дэманструе гледачу ўсе тэхнічныя навацыі рэканструяванай сцэны Вялікага тэатра оперы і балета Беларусі. У відовішчным радзе спектакля задзейнічаны магутныя калоны і іншыя збудаванні, якія захоўваюцца пад памостам сцэны і могуць стаць дэкарацыяй многіх музычных пастановак. «Аіда» Д. Вердзі (2012), дэкарацыі і касцюмы якой выкананы па эскізах Я. Чамадурава, выкарыстоўвае новыя тэхналагічныя прыстасаванні, архітэктурныя пабудовы сцэны і падпарадкоўваецца задуме А. Касцючэнкі. Такім чынам, мастакі новага тысячагоддзя, як і іх папярэднікі, імкнуцца да свайго бачання сцэнічных твораў і стварэння ўласнага сучаснага музычнага тэатра.

ЛІТАРАТУРА

1. Ждан, Я. Тэатральны жывапіс. Жывапіс. Графіка : альбом / Я. Ждан ; аўт. тэксту Г. А. Фатыхава. – Мінск : Светач, 1997. – 182 с.
2. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. – СПб. : Академический проект, 2002. – 544 с.
3. Музычны тэатр Беларусі 1960 – 1990: балет, музыка ў пастаноўках драмат. тэатраў : падручнік для навуч. устаноў культуры і мастацтва / Т. А. Дубкова [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 1997. – 366 с.
4. Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2002. – Т. 1. – 568 с.
5. Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2002. – Т. 2. – 576 с.
6. Ярмалінская, В. М. Сцэнаграфія Беларусі XX – пачатку XXI ст. / В. М. Ярмалінская. – Мінск : Беларуская навука, 2010. – 224 с.
7. Яўген Ждан: тэатральны жывапіс : альбом / склад. Я. Ждан, аўт. уст. арт. Г. Польская. – Мінск : Энцыклапедыкс, 2006. – 58 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается важный период деятельности художников Е. Лысика и Э. Гейдебрехта. Их творчество, связанное с новаторством и экспериментаторством, значительно повлияло на дальнейшее развитие сценографии музыкального театра Беларуси. Это очевидно по ряду постановок Национального театра оперы и балета рубежа XX – XXI вв.

SUMMARY

In article the important period of activity of artists E. Lysik and E. Gejdebreht is considered. Their creativity connected with innovation and experiment, has considerably affected the further development of scenography of musical theatre of Belarus. It is obvious on a number of statements of National opera and ballet theatre of a boundary of the XX – XXI centuries.

РАЗДЗЕЛ III
ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ

Азевіч І. В.

СІМВОЛІКА КОЛЕРУ Ў ПАХАВАЛЬНА-ПАМІНАЛЬНЫХ ЗВЫЧАЯХ І АБРАДАХ БЕЛАРУСАЎ У XIX – XX СТСТ.

Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 05.03.2015)

Беларуская традыцыйная культура ўяўляе сабой не што іншае, як старажытную знакавую сістэму, у сімвалах якой нашы продкі тлумачылі свет. Ад мовы сімвалаў нараджаецца мова абрадаў і рытуалаў – «мадэллю роздуму аб прыродзе і грамадскім жыцці» [1, с. 96].

Сімвалічнае і сакральнае ўспрыманне колеру чалавекам традыцыйнага грамадства. У беларускай традыцыі вылучаецца дзве асноўныя колеравыя трыяды: белы – чорны – чырвоны і зялёны – жоўты – сіні.

Актуальнасць тэмы звязана з цікавасцю і імкненнем сучаснага грамадства больш падрабязна пазнаёміцца са светапоглядам нашых продкаў, у тым ліку духоўным багаццем папярэдніх пакаленняў. Кожны крок чалавечага жыцця быў акрэслены не толькі абрадавымі і рытуальнымі дзеяннямі, але і пэўнай колеравай гамай, якая складалася стагоддзямі і элементы якой мелі сакральны характар. Найбольш кансерватыўны пахавальны абрад і памінальныя звычаі, зведаўшы некаторыя змены, і сёння захавалі сімволіку колераў. Яскравым прыкладам таму з’яўляецца ўспрыманне чорнага колеру як сімвала жалобы, існаванне звычаю хаваць маладых дзяўчат у вясельным белым убранні і г. д.

На дадзены момант не вылучаецца асобнай працы, прысвечанай менавіта вызначанай тэме. Аднак некаторыя звесткі па пахавальна-памінальнай абраднасці ўсходніх славян, у тым ліку і пра сакральнасць колераў змешчаны ў працах Д. К. Зяленіна, А. А. Седаковай, І. В. Казаковай і іншых. Так, Д. К. Зяленін у працы «Восточнославянская этнография» першым сярод этнографаў паказаў сімвалічны статус белага і чырвонага колераў у пахавальнай абраднасці беларусаў, дзе белы выступае сімвалам жалобы, суадносіцца са смерцю, а чырвоны – абярэгам ад непажаданых сутыкненняў з иншасветам [2]. У манаграфіі «Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян» А. А. Седакова адзначае перавагу белага колеру ў адзенні памерлых, у тым ліку і незамужняй моладзі [3]. А. В. Бялова даследуе сімволіку зялёнага, сіняга і чырвонага колераў у народнай культуры ўсходніх славян і змяшчае каштоўныя матэрыялы ў этналінгвістычным слоўніку «Славянские древности».

У беларускай народнай культуры і пахавальна-памінальнай абраднасці ў XIX – XX стст. значнае месца надавалася супрацьпастаўленню белага і

чорнага (светлага і цёмнага), суадноснага з апазіцыямі жыццё – смерць, добры – дрэнны і іншымі, а таксама трыядзе белы – чырвоны – чорны.

Семантыка чырвонага колеру рэалізуецца ва ўніверсальнай апазіцыі белае – чорнае, якая трансфармуецца ў дынамічную трохчасткавую структуру белае – чырвонае – чорнае. Гэтая трыяда складае інварыянт колеравай класіфікацыі, на падставе якой будуецца сістэма адносін семантыкі колеру ў традыцыйнай мадэлі свету. Рытуальнае значэнне чырвонага колеру забяспечвае яго пазіцыя сярэдняга члена трыяды як мяжы ў сістэме падвойных супрацьпастаўленняў. Прамежкавая пазіцыя чырвонага паміж белым і чорным ідэнтычная пазіцыі цені ў трыядзе святло – цень – змрок, дзе цень супрацьпастаўлены святлу, але ў той жа час не супадае з цемрай. Гэтая своеасаблівая амбівалентнасць чырвонага колеру і складае аснову яго характарыстык у якасці рытуальнага знака. У часавым кодзе дзень – раніца (вечар) – ноч чырвонаму колеру адпавядае раніца (вечар), у каляндарным цыкле лета – вясна (восень) – зіма, адпаведна, вясна (восень) [4, с. 232].

Колеравая трыяда белы – чырвоны – чорны з'яўляецца сакральнай не толькі ва ўсходніх славян, але і ў іншых народаў свету. В. Тэрнер выказаў гіпотэзу пра тое, што «існуюць пэўнага роду магічна-рэлігійныя ідэі, адказныя за адбор базавай колеравай трыяды» [5, с. 100]. На думку вучонага, «у грамадствах, дзе ў рытуальных мэтах выкарыстоўваюцца ўсе тры колеры, крытычнай сітуацыяй, у якой яны з'яўляюцца сумесна, становіцца ініцыяцыя». Кожны колер можа выяўляцца асобна як знак агульнага характару рытуалу; так белы ўтварае ўстойлівы матыў у рытуалах, звязаных з кармленнем грудзьмі ці культам продкаў. Дадзеная колеравая трыяда, на думку В. Тэрнера, «сімвалізуе асноўныя формы універсальнага чалавечага вопыту звязанага з адпраўленнем жыццёвых функцый» [5, с. 101]. Так, ва ўсходніх славян чырвоны колер суадносіцца з крывёй. У народных уяўленнях яна выступае сімвалам жыцця, субстанцыяй жыццёвай сілы, месцазнаходжаннем душы. Яна валодае разнастайнасцю рытуальна-магічных функцый. Кроў жывога чалавека ўспрымаецца як адушаўлёная субстанцыя: яна ходзіць, закіпае, кідаецца. У беларускіх павер'ях, калі ў чалавека часта ідзе кроў з носа, ён недаўгавечны [6, с. 677]. Небяспечным лічыліся месцы, дзе забівалі жывёлу: у таго, хто наступіў на кроў, па павер'ях, свярбела або чырванела цела [6, с. 680].

На думку В. Тэрнера, «тры колеры сімвалізуюць узнёслы фізічны вопыт, што перавышае нармальны стан суб'екта, таму асэнсоўваюцца як "боствы" (у індзейцаў) або містычныя сакральныя сілы, якія супрацьстаяць штодзённаму, прафаннаму». Пры гэтым фізічны вопыт разглядаецца і як вопыт сацыяльных адносін. Так, В. Тэрнер атаясамлівае асацыяцыю белае = малако з сувяззю маці і дзіцяці і працэсамі фарміравання групы і сацыяльнай арганізацыі [5, с. 101]. Матчына малако надзяляецца сакральным значэннем, малочнае сваяцтва ахоўваецца звычайным правам разам з іншымі відамі рытуальнага сваяцтва [8, с. 208].

Згодна з В. Тэрнерам, чырвонае = матчына кроў таксама асацыіруюцца з сувяззю маці і дзіцяці; чырвонае – перадача крыві ад пакалення да

пакалення [5, с. 101]. У беларусаў цеплыня крыві і яе колер становяцца асабліва значнымі для цяжарнай: небяспечнымі для яе лічацца бяскроўныя аб’екты (забарона глядзець на нябожчыка – дзіця можа нарадзіцца мёртвым або ў «твары ні крывінкі не будзе») [6, с. 678]. Дэманічныя персанажы п’юць кроў чалавека, каб адабраць у яго здароўе (скараціць жыццё або забіць, папоўніць уласны запас жыццёвай сілы) [6, с. 680].

А. Лейб адзначаў «міфічнае значэнне» гэтых колераў у народаў Мадагаскара: «З чорным атаясамліваюцца такія словы, як нізінны, непрыемны, злы; з белым – святло, надзея, чысціня; з чырвоным – сіла, магутнасць, багацце» [5, с. 94]. Для параўнання ў беларускай традыцыі белы колер – сакральнасць, чысціня, урадлівасць, святло; чырвоны – колер жыцця, сонца, урадлівасці, здароўя, колер іншасвету і дэманічных персанажаў; чорны – сімвал жалобы, смерці, цемры, вядзьмарства.

Аднак звярнуўшыся да старажытных крыніц, В. Тэрнер паказаў, што «найбольш дасканалае тлумачэнне сэнсу гэтай трыады і найбольш падрабязная распрацоўка, якая вынікае з яе следстваў, сустракаецца ў Чхандог’е Упанішадзе ... Чырвоны колер (мацярынскага агню) – гэта колер (першага агню), белы колер (мацярынскага агню) – гэта колер (першасных) водаў, чорны колер – (мацярынскага) агню – гэта колер першапачатковай зямлі ... Увесь свет трохчасткавы. Таму ў выпадку агню адзінае сапраўднае ў свеце – гэтыя тры колеры. Гэтыя “ніткі жыцця” пранізваюць наскрозь усё прыроднае быццё» [5, с. 96 – 97].

Чорны колер сімвалізуе пажаданую або непажаданую гібель усяго, што рухаецца, дыхае і праяўляе самастойнасць [5, с. 95]. Пацвярджэнне негатыўнага стаўлення да вядзьмарства, варажбы фіксуецца і ў беларускай традыцыі. Тых людзей, якія падраблялі або наводзілі псоту на смерць, называлі чорнымі ведзьмакамі. Паводле меркавання вясковых жыхароў Падзвіння, асабліва цяжка паміраюць чараўнікі, паколькі лічыцца, што яны прадаюць сваю душу д’яблу [9, с. 95]: «Памірае знахар у адзіноце… Не дзіўна, што людзі бокам ягоную хаціну абыходзілі, асабліва ў гэты перадсмяротны час, бо ён жа яшчэ з’яўляўся і перыядам найбольшай раз’юшанасці чорнага чараўніка, якому ўжо ўсё было няміла, нічога яму так не хацелася, акрамя аднаго – зрабіць чарговае зло, няхай сабе на такую справу пойдуць апошнія сілы знясіленага варажбіта. То нас, малых, перасцерагалі абавязкова, каб мы там не хадзілі, не гуляліся, бо там уладарыць нячыстая сіла, а з ёю жартачкі дрэнныя» [10].

Белы і чорны колер знаходзяцца на палярных кропках колеравага спектру, а іх назвы і сімволіка антанімічныя. Белы колер часта ўвасабляе абагульнена шэраг колераў светлых тонаў, а таксама каляровую інтэнсіўнасць, у той час як чорны абагульняе цёмныя колеры і з ім суадносіцца нязначная колеравая інтэнсіўнасць або яе адсутнасць.

Ярчэй за ўсё міфалагічная семантыка белага колеру выяўляецца ў варожбах, прадвесці, павер’ях. Семантычныя пары «дрэнны – добры», «хворы – здаровы», «нешчаслівы – шчаслівы» выяўляюцца па суадносінах ‘чорны – белы’ ў прыкметах, звязаных з першай сустрэчай у вызначаныя дні і

з пэўнымі жывёламі, часцей за ўсё з авечкай або матыльком. Суаднесенасць апазіцый ‘добры – дрэнны’, ‘белы – чорны’ адлюстравана і ў паданнях пра матылька і птушку як увасабленне душы, што, нібы белы галубок, ляціць на неба, чорны – калі ляціць у пекла (у наваколлі Свіслачы); а на Віцебшчыне сцвярджалі, што над пажарышчам лётаюць невядомыя птушкі – душы продкаў, якія намагаюцца дапамагчы нашчадкам, сярод іх белыя – праведнікі, а чорныя – пякельнікі.

Уяўленне пра «царства цемры» як пра замагільны свет, супрацьпастаўлены «беламу свету», характэрна для ўсіх славян. Белы свет – наш, гэты свет, і ён супрацьлеглы іншаму, «нябеламу» свету, як дзень – ноч. Белы свет, як і белы дзень, матываваны прыкметай «ясны, светлы, чысты» [11, с. 152].

З другога боку, белы колер у іншых абставінах можа губляць станоўчы сэнс. Прыкладам таму з’яўляецца замацаванасць традыцыі белай жалобы, вядомай многім славянскім народам. Белы колер – сталы атрыбут смерці. Ён прысутнічае ва ўсіх уяўленнях, «бачаннях» смерці; прадстаўлены традыцыйнай адзежай памерлага, знакамі жалобы (вывешанымі вонкі белымі палотнамі, ручнікамі) [3, с. 67]. Д. К. Зяленін амаль адзін з першых адзначаў, што «адзенне ў большасці выпадкаў было белым» [2, с. 151]. Як сведчыць В. Тэрнер, «у рытуалах, звязаных з жыццёвымі крызісамі, белым змываецца стан рытуальнай смерці, такім чынам пераадольваецца прамежкавы стан паміж двума перыядамі актыўнага сацыяльнага жыцця» [3, с. 65] Пры гэтым чырвонае з адзення памерлага выключана: «каб родныя не мерлі», «каб маладая радня не мерла» [3, с. 255]. Гэта невыпадкова, таму што з даўніх часоў «у знак жалобы ўсе ўсходнія славяне носяць белую адзежу» [2, с. 355], менавіта белы колер быў сімвалам смерці, у той момант як чырвоны выступаў апазіцыяй беламу, сімвалізаваў жыццё. Звычайна жанчыну апраналі ў белую палатняную кашулю, спадніцу або андарак з вялікай колькасцю складак [4, с. 259]. Пры гэтым Д. К. Зяленін заўважыў, «што чорны колер як сімвал жалобы з’явіўся ў вёсцы толькі нядаўна» [2, с. 355]. У беларускай традыцыі белы колер можна трактаваць як сімвал смутку, жалобы, гора, трансфармацыі, пераходу ў іншы стан, пазначэнне дарогі з аднаго свету ў іншы. Беламу колеру ў пахавальнай абраднасці супрацьпастаўлены чырвоны: чырвонымі ніткамі перавязваюць труну або падпяразваюць памерлага; асабліва багата прадстаўлены чырвоны колер на пахаванні незамужніх і халастых; чырвоным павінна абцерціся цяжарная пры ўдзеле ў пахавальнай працэсіі; гэты колер выключаны з адзення сям’і, якая носіць жалобу [3, с. 67].

Белае адзенне характэрна для духаў, міфалагічных персанажаў. Неаднолькавым было ўяўленне ў беларусаў пра смерць. Яе часцей за ўсё апісвалі як жанчыну ў белай вопратцы. Польскія сяляне называюць яе *Biała*, пры гэтым «ажаніцца на Белай» азначае памерці. «Белы» часты эпітэт смерці [11, с. 154]. Смерць звычайных людзей уяўляецца беларусу жанчынай, загорнутай у белае пакрывала, бледнай і схуднелай; ці шкілетам у белым саване з доўгай і вострай касой [12, с. 253].

Сімволіка чырвонага колеру і яго адценняў (ад жоўтага да карычневага) амбівалентная. Гэта колер жыцця, сонца, здароўя і ў той жа час пазначэнне іншасвету.

Чырвоны колер надзяляецца ахоўнымі ўласцівасцямі і выкарыстоўваецца як абярэг, яго сэнс суадносіцца з апатрапейнай семантыкай афарбаванага прадмета (найбольш значнымі аказваюцца нітка і поўсць) або расліны. Чырвоным фарбавалі магічны круг, на Вялікдзень мыліся вадой, у якую было пакладзена чырвонае яйка або расліна. У якасці апатрапею і лячэбнага сродку шырока выкарыстоўвалася чырвоная нітка: яе прывязвалі на руку ці нагу, пакідалі на раслінах. Ад болю ў суставах абвязвалі рукі чырвонай поўсцю, ніткамі, палосамі тканіны, лічылася, што гэта абароніць ад ліхаманкі. Меркавалі, што чырвоны колер здольны абараніць ад змяі, мышэй, ваўка; адагнаць злых духаў і непагадзь.

У пахавальнай абраднасці сімволіка чырвонага колеру належыць «іншаму свету» і адначасова абараняе ад небяспечнага кантакту з ім. Так, у беларусаў было прынята папярок цела нябожчыка класці ваўняную нітку чырвонага колеру, а ў заходняй частцы распаўсюджаны звычай, калі галаўны ўбор нябожчыка вырабляўся з тканіны чырвонага колеру [13, с. 648]. Нябожчыку маглі звязваць чырвонай ніткай рукі і ногі. Часам у памінальныя дні з дома выносілі ўсё чырвонае.

Устойлівыя спалучэнні колераў, камбінацыя чырвоны – белы супрацьпастаўлены спалучэнню жоўты – чорны ў значэнні жыццё – смерць, святло – цемра, здароўе – хвароба. Супастаўленне чорны – чырвоны характэрна для міфічных персанажаў, пераважае ў касцюмах пераапранутых [13, с. 651].

Бела-чырвоная вышыўка на рукавах, падолах адзення, на ручніках і г. д. мае, з аднаго боку ахоўную функцыю ад нячысцікаў, з другога – пазначае шанаванне дробных бостваў. У пазначэнні ўрадлівасці, роду і культу продкаў таксама назіраецца непарыўная трыяда колераў, якія фарміруюць арнамент. Рытуальны пахавальны хлеб выносяць з хаты на белым ручніку і на яго ж кладуць хлеб у час памінак (на Радаўніцу і Дзяды хлеб ужо можна пакласці на вышываны ручнік) [1, с. 98].

Семантыка жоўтага – зялёнага і сіняга колераў таксама вельмі неадназначная. Па народных уяўленнях, сіні – элемент колеравай гамы, які, паводле адных прыкмет, суадносіцца з белым колерам і святлом наогул, у іншых выпадках ідэнтыфікуецца з чорным («цёмны», «непразрысты») і супрацьпастаўляецца «чырвонаму і жоўтаму колеру». У вераваннях сіні колер (як і зялёны) звязваецца з «іншым светам», месцамі пражывання нячыстай сілы, выступае як атрыбут «чужой прасторы». Па беларускім павер'і, душа тапельца павінна некаторы час паплаваць у выглядзе сіняй качкі. У славянскіх замовах сіняе мора выступае як «чужы» локус – месца пражывання сакральных або міфалагічных персанажаў ці як мяжа паміж «сваім» і «чужым» светам [14, с. 640].

Як і чорны колер, сіні ўспрымаецца як колер смерці, жалобы. На Палессі ў час вяселля пры ўпрыгожванні вясельнага стала не дапускаецца

тканіна сіняга або чорнага колеру. Калі перад Вялікаднем у доме нехта паміраў, велікодныя яйкі фарбуюць у сіні колер. Па сведчаннях з палескага сяла Залатуха, святар адмаўляўся асвячаць яйкі, пафарбаваныя ў сіні і чорны колер ў выпадку, калі на працягу года хтосьці памёр (Гомельшчына) [14, с. 640].

Зялёны колер у народнай культуры суадносіцца з раслiннасцю, зменлівасцю, няспеласцю, юнацкасцю/маладосцю [15, с. 305]. У пахавальна-памінальных абрадах зялёны выступае як колер іншасвету. Яйкі зялёнага колеру як памінальная трапеза даволі распаўсюджаны ва ўсходніх славян.

Зялёны колер – атрыбут «чужой прасторы», дзе жыве нячыстая сіла. «Зялёны тыдзень» у народным календары адпавядае святу Тройцы і звязаны з ахоўнымі, ачышчальнымі функцыямі (мыццё, абліванне, выгнанне, абясшкоджванне ведзьмаў) [15, с. 306]. Сёмуха, Тройца, Пяцідзесятніца, Зелянец – старажытнае земляробчае свята каляндарна-абрадавага цыклу, якое ўвасабляе культ зеляніны, шлюбу і продкаў [16, с. 387] Напярэдадні Сёмухі, у суботу, адзначаліся летнія, траецкія (сёмушныя) Дзяды з ушанаваннем продкаў непасрэдна на могілках. Зелянінай прыбіралі магілы блізкіх. На поўначы Беларусі на Тройцу прыносілі на могілкі неасвячоныя зялёныя яйкі, пафарбаваныя ў адвары з маладой лістоты [17, с. 35].

Жоўты колер, жаўцізна – прыкмета, надзеленая ў народнай культуры пераважна негатыўнай ацэнкай, часта асэнсоўваецца як сімвал смерці: у славянскіх павер’ях з’яўленне жоўтай плямы на руцэ прадказвае смерць [18, с. 202]. Па стане пазногцяў вызначалі перамены ў будучым: іх цвіценне абяцала гасцінцы, прыбытак; калі ў цяжкахворага пазногці сінелі ці жаўцелі, трэба было чакаць яго хуткай смерці [19, с. 253].

Ва ўсходніх славян у жоўты колер афарбоўваюць яйкі, прызначаныя для памінання ў велікодных, траецкіх абрадах. На Вялікдзень, памінаючы памерлых, насілі чырвоныя і жоўтыя яйкі. Жоўты разам з чырвоным можа выступаць як увасабленне золата. У прыкметах жоўты колер пазначае няшчасце, хваробу або смерць: хто вясной убачыць жоўтага матылька, будзе ў гэтым год нешчаслівы і слабы здароўем [18, с. 202].

Такім чынам, найбольш распаўсюджанай і значнай у жыцці беларускага грамадства з’яўлялася колеравая трыяда белы – чорны – чырвоны. У той момант як зялёны – жоўты і сіні вельмі рэдка выкарыстоўваліся ў арнаменце і культах пакланення. Аднак агульнае, што яскрава прасочваецца пры разглядзе гэтых колераў, – іх дуалістычны характар. Прааналізаваўшы сімволіку колераў, адзначым, што афарбоўка з’яўляецца адной з прыкмет, што вызначае сутнасць аб’екта. Вышэйразгледжаныя колеры характарызуюцца амбівалентнасцю і пад уплывам розных жыццёвых абставін могуць змяняць значэнне да супрацьлеглага, з адмоўнымі характарыстыкамі.

ЛІТАРАТУРА

1. Казакова, І. На парозе жыцця: агульнасць сімволікі сямейна-абрадавага комплексу беларусаў / І. Казакова // Роднае слова. – 2009. – № 1. – С. 96 – 99.

2. Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография / Д. К. Зеленин. – М. : Наука, 1991. – 511 с.
3. Седакова, О. А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян / О. А. Седакова. – М. : Индрик, 2004. – 320 с.
4. Крук, Я. Сімволіка беларускай народнай культуры / Я. Крук. – Мінск : Ураджай, 2000. – 350 с.
5. Тэрнер, В. Символ и ритуал / В. Тэрнер ; сост. В. А. Бейлис. – М. : Наука, 1983. – 117 с.
6. Белова, О. В. Кровь / О. В. Белова // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М., 1999. – Т. 2. Д (Давать) – К (Крошки). – С. 677 – 681.
7. Кабакова, Г. И. Мать / Г. И. Кабакова // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М., 2004. – Т. 3. К (Круг) – П (Перепёлка) – С. 203 – 208.
8. Толстая, С. М. Молоко / С. М. Толстая // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М., 2004. – Т. 3. К (Круг) – П (Перепёлка) – С. 284 – 288.
9. Сысоў, У. М. З крыніц спрадвечных / У. М. Сысоў. – Мінск : Вышэйшая школа, 1997. – 415 с.
10. Ненадавец, А. М. Сілаю слова. Чорная і белая магія. Смерць чорных варажбітаў / А. М. Ненадавец [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://www.zagovor.by/interesting/8.htm. – Дата доступу: 19.01.2012.
11. Толстой, Н. И. Белый цвет / Н. И. Толстой // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М., 1995. – Т. 1. А – Г. – С. 151 – 154.
12. Васілевіч, У. А. Беларуская міфалогія : дапаможнік / У. А. Васілевіч. – Мінск : Універсітэцкае, 2001. – 208 с.
13. Белова, О. В. Красный цвет / О. В. Белова // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М., 1999. – Т. 2. Д (Давать) – К (Крошки). – С. 647 – 651.
14. Белова, О. В. Синий цвет / О. В. Белова // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М., 2009. – Т. 4: П (Переправа через воду) – С (Сито) – С. 640 – 641.
15. Белова, О. В. Зелёный цвет О. В. Белова // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М., 1999. – Т. 2. Д (Давать) – К (Крошки). – С. 305 – 306.
16. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / аг. ідэя Т. Б. Варфаламеева. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – Т. 2. Віцебскае Падзвінне. – 910 с.
17. Коваль, У. Беларускія народныя святы і звычаі / У. Коваль. – Гомель : Беларусь, 1993. – 92 с.
18. Усачёва, В. В. Жёлтый цвет / В. В. Усачёва // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М., 1999. – Т. 2. Д (Давать) – К (Крошки). – С. 202.
19. Васілевіч, У. А. Жыцця адвечны лад. Беларускія народныя прыкметы і павер'і / У. А. Васілевіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1998. – 607 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена символика цвета в погребально-поминальных обычаях и обрядах белорусов XIX – XX вв. Внимание обращено на две цветовых триады: белый – чёрный – красный и зелёный – жёлтый – синий. Сакральность цветовой гаммы глубоко укоренилась в мировоззрении наших предков. Каждый цвет в различных случаях и в

сочетании с другим мог нести разные символические значения, наделялся как негативным, так и положительным смыслом. В погребальном обряде белорусов наиболее распространённой была бело-красная гамма, в поминальных обычаях символическую нагрузку приобретают чёрный, синий, зелёный, жёлтый цвета.

SUMMARY

The article discusses the symbolism of colors in the funeral customs and rituals of Belarusians XIX – XX centuries. Attention is drawn to two triad color: white – black – red and green – yellow – blue. Sacredness of colors is deeply rooted in the worldview of our ancestors. Each color could carry different symbolic meaning in different cases and in combination with others, endowed with both negative and positive sense. The most common were white and red symbols at the funeral ceremony of Belarusians and black, blue, green, yellow acquired meaning in funeral customs.

Алфёрова Е. Г.

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖИЛОГО ПРОСТРАНСТВА В БЕЛОРУССКИХ И УКРАИНСКИХ СВАДЕБНЫХ ПЕСНЯХ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 24.09.2014)

Свадебная поэзия отражает все этапы соответствующего обряда и основной её целью также является прогнозирование будущего. Но, в отличие от календарных песен, где все действия и образы подчинены своеобразному формированию нового земледельческого цикла, предсказанию полноты хозяйственных построек (как следствие богатого урожая), что влияло на благополучие хозяев, в свадебной поэзии основное предназначение – гармония и взаимопонимание (наряду с богатством) новосозданной семьи.

Соответственно, эпитеты и характеристики жилых и хозяйственных помещений в белорусском и украинском свадебном фольклоре будут отвечать названному функциональному предназначению жанра. При этом наряду с большинством совпадений в обеих традициях наблюдаются и национальные отличия.

Ритмика пространства в данном жанре во многом идентичная календарным (в частности, колядным и волочёбным) песням. Так, сваты, жених, свадебный «поезд» изначально появляются во дворе, где живёт невеста: *«Наехалі госці / Із чужой валосці – / Поўный двор, поўный двор»* [1, с. 100]; *«Була собі збірниця палазя. / Назбирала дружечок повен двір»* [2, с. 170].

В свою очередь, если сравнивать с образностью колядок и волочебных песен, в свадебных вариантах чаще всего показывается полнота двора как указание на наличие у невесты большого рода и, соответственно, гармонии и достатка в её последующей жизни: *«Сабрала субор поўны двор»* [6, № 543]; *«Наехала баяраў да повен двор»* [8, № 656]; *«Назбірала дружечок повний двір»* [4, № 297]. В украинских песнях такая полнота и множество гостей могут подчеркиваться числительными 23 (53), в контексте данной обрядности и фольклорного мышления в целом подчёркивающими неисчислимое количество присутствующих: *«Двадцятеро троє на подвір'я твоє…»* [4, № 423].

Кроме того, перечисленные характеристики благополучия, гармонии, достатка и полноты семьи в свадебных песнях выражаются через эпитеты «шырокі», «багаты», «вялікі», «вясёлы», «мецены» (как синоним порядка в широком значении), в одном из белорусских вариантов – «абтынёны» в качестве обозначения защищённости, неприступности, устойчивости: *«Ці спадабала, Аленка, / Падвор'е да шырокае»* [1, с. 597]; *«Даєш мя далеко від себе... / На широкоє подвірє. / Я ж того подвіря не сходжу»* [4, № 893]; *«Да й хто там выязджаець / З багатага двору»* [5, № 948]; *«Прыехалі мы на мяцёны двор»* [8, № 203]; *«А ў майго татачкі двор абтынёны»* [8, № 342]; *«Да не будзе падвор'е вясёла»* [9, № 1417]. При сравнении двух традиций становится очевидным, что большим разнообразием в поэтической характеристике двора отличаются белорусские песни. В украинских наиболее распространены эпитеты «новый» и «батьков».

В сиротских свадебных песнях используются противоположные характеристики (часто в антонимической паре с приведёнными выше), что наилучшим образом подчёркивает психологически отличительную черту такой свадьбы:

Пазнаць Марыльку па вяселлечку,
Што Марылька – сіраціна.
Яе двор вялік, а збор невялік –
Не ўся яе радзіначка [1, с. 476 – 477].

Аналогичные варианты зафиксированы и в украинской традиции: *«Ой широкий двір, / Та маленький збір, / Та чом не вся родинонька?»* [4, № 1055].

Настолько же выразительными психологически-эмоциональными маркерами в песнях, исполняемых сироте на свадьбе, выступают эпитеты «вузюсенькі», «не мяцён»: *«Двор вузюсенькі, збор малюсенькі»* [1, с. 493]; *«І двор не мяцён, і пір невясёл»* [7, с. 170]; *«Ой знати, знати / Бідну сироту / По її весіллячку: / Стіл не стелений, / Двір не метений»* [4, № 1071].

Более того, в характеристике двора встречаются и прилагательные, чаще всего применяемые для описания человеческих эмоций. Таким образом, двор словно приобретает персонифицированные черты, тем самым отождествляясь с хозяином, его чувствами и переживаниями – «падвор'е уныла», «схмурнела»: *«Няма майго дзіцяці дома, / Усё яго падвор'е уныла...»* [7, с. 338]. Как видно из приведённого примера, чаще всего подобным образом, с применением эмоционально маркированных эпитетов, описывается состояние родителей после отъезда дочери в дом жениха либо настроение самой невесты, отражающее её растерянность вследствие смены статуса: *«Да ўсё ж маё падвор'е схмурнела, / Да ўся ж мая сямейка здрабнела»* [9, № 405]; *«Не едзь, не едзь, дзіцятка, ад мяне – / Хмурнее падвор'е без цябе...»* [9, № 985].

Двор в свадебных песнях становится и своеобразным объединяющим звеном между двумя обособленными до свадьбы родами и, соответственно, пространствами: *«Ой, вяселле ж маё, вяселле, / Звесяліла ж яно два двары»* [5, № 658]; *«Звеселимо два двора разом: / Ой первий двір – батька твого, / А другий двір – батька мого»* [3, № 308].

В одной из белорусских песен встречается, на первый взгляд, нетипичное сочетание, когда родное подворье воспринимается маленьким (в противоположность «большому» двору мужа):

Не лепей жа мне ў мамкі быць?
У мамкі падвор'е малое,
З мяне пагуляння давольна.
А ў маладога падвор'е вяліка,
Усё маё пагулянне ўнікне [9, № 619].

Однако из контекста песни становится очевидным, что небольшой двор отождествляется здесь с наличием малого количества работы, как и дом свекрови – с потерей традиционных гуляний и заботой о хозяйстве.

Как видим, свадебные песни дают наиболее яркие, живописные, эмоционально и психологически насыщенные образы жилого пространства. Многие характерологические эпитеты при характеристике непосредственно жилища созвучны с подобными при описании двора. Так, хата сироты также отличается отсутствием порядка (несмотря на новизну или богатство), теснотой: *«Ой, знаці, знаці па вяселлейку, / Што дзевачка сіротачка... / Новая хата не ўся ў парадку, / Няма яе мамачкі»* [7, с. 172]; *«Ой, знаці, знаці, што Мар'юхна сірота. / Цесная хатка, вузкі варота»* [7, с. 179]; *«Сиротина плаче… / Що у хаті / Порядку немає...»* [4, № 1066]. В контексте белорусских сиротских песен хата (дом) также ассоциируется с могилой умершей матери или отца и приобретает соответствующие эпитеты, противопоставляющие её земному жилью – «цёмная», «навек замкнёна», «вечны дом», «хатка без вакон»: *«Збудавалі цёмную хатку ў няволі / Не пусцілі ані дзверцаў, ні аконца»* [7, с. 37]; *«Мая хатачка навек замкнёна»* [7, с. 245]; *«Да зрабілі добрыя людзі вечны дом»* [1, с. 74].

После отъезда дочери жилище становится неопрятным, слишком просторным, пустым (что опять-таки позволяет провести параллели с двором): *«От табе, мамка, шышкі ў пяткі, / Што няма каму мясці хаткі»* [1, с. 88]; *«Да павярніся, маці, / Да па вялікай хаце»* [1, с. 547]; *«Прыйдзеш у хатку – хатачка пустая»* [9, № 522]. По отношению к жилищу также применяются характеристики, присущие человеку и в данном случае показывающие на изменение общего настроения живущих здесь: *«Будзе ў цябе, маці, невясёла хата»* [9, № 571]; *«Ахмурнела татачкава хатачка»* [9, № 1036]; *«Буде вам без мене / Невесела хата»* [4, № 865].

Ярким примером в зарисовке так называемого «портрета жилища» становится сочетание сравнения с антонимом: *«Была хата, як святліца, / А цяпер – як цямніца»* [5, № 144].

При описании жилища также дается указание на его принадлежность старшему в роде («бацькоўская», «матчына») наряду с противопоставлением «чужой» («свякраткавай») хате: *«У свякраткаву хату Марысенька ўступае, / Румянае лічанько слёзкамі абліваe»* [1, с. 193]; *«Мамаччына хатачка міленька»* [7, с. 290]; *«Заплач, дзеванька, у бацькавай хаце, / То будзе бацька больш шкадаваці»* [9, № 218]; *«Що він мене дає замуж / На чужую хату»* [4, № 630]; *«Як нас виганяти / З батькової хати»* [3, № 890]. Именно в этом из-

начально чужом пространстве девушке первое время необходимо будет привыкать к новому порядку, стараться угодить всем членам семьи, найти с ними взаимопонимание. Такая мудрость, призывающая невесту смириться, характерна для свадебных песен:

Як па чужой хатцы хадзіць,
Як чужой мамцы ўгадзіць?
– Я ж цябе, дачушка, павучаю,
Як будзеш паліць у печы,
Качарэжнічкам не стукай.
Як зачыняй хатку, ціхонька.
Будзеш піць вадзіцу, не пралі,
А ты сваю свякроўку не гняві [9, № 1052].

В то же время некоторая отчуждённость молодой женщины в новой родне выливается в следующий психологически действенный образ: *«А хто ж мяне ў чужой хатачцы прыхіне»* [9, № 37].

Вместе с тем, в свадебных песнях распространена и такая мысль, что даже в новой семье, где царит мир и гармония, распределены обязанности, невестке будет жить легче. Поэтому вновь очевидно отождествление жилища с хозяевами («весёлая хата»), а также просьба девушки отдать её в подобную семью: *«Да аддай, аддай мяне, мамачка, / У вялікую хату»* [7, с. 558]; «*Не дай, не дай мяне, маці, дзе нялад у хаце. / А дай, а дай мяне, маці, дзе хораша ў хаце»* [7, с. 560]. Соответственно, противоположные отношения переходят и на пространство – «дрэнная хата»:

Маменька родная,
Я цябе прасіла,
Як бога маліла:
Не аддавай мяне далёка
У бальшую сям'ю.
Ты мяне саўсім не слыхала,
Аддала мяне ў вялікую сям'ю,
У дрэнную хату [9, № 1313].

В то же время пространство, где живут родственники жениха, приобретает ещё одну хозяйку, основной функцией которой как раз и является поддержание чистоты и порядка в новом жилище: *«Мяне будуць паціхоньку зважаці, / А я буду ім у хатачку спрыяці*» [9, № 509]; *«Ой дайте ж нам дівку... / І скриню, й перину, / І в дім господиню»* [2, с. 256]; *«Зоренько вечерняя! / То же-сь ми просвітила: / До дому мітницю, / До поля робітницю»* [4, № 943].

Исходя из этих функций, близкие девушки во время свадьбы дают ей соответствующие советы: *«Глядзі, Ганначка, каб хата бела»* [1, с. 491]. В украинском варианте встречается оригинальный образ, отсылающий к колядным песням («у тваім дварку, як у вянку»): *«Чом мене не вчиш, не научаєш, / Як свекрусі догодити? / Та держи хаточку, як у віночку, / Рушничок на кілочку»* [2, с. 200]. Тем самым устойчивый сакральный образ двора, обозначающий гармонию, цикличность, упорядоченность и устойчи-

вый в календарной поэзии при сохранении семантики эпитета переходит в не менее важный для традиционного общества обрядовый семейный цикл и становится в украинских песнях отличительной особенностью нового жилища, в котором хозяйничает новая женщина, взятая из другого рода.

В то же время в песнях от лица родителей невесты основное указание следует на то, что из данного жилища помощница и работница уходит (и, как следствие, рассмотренный выше образ неподметённой, запущенной хаты): *«Вараны конікі з двору бягуць, / Верну служаньку з хаты вядуць»* [9, № 699]; *«Свашко ж моя люба, мила… / Ти мене обідила: / Взяла з двору корову, / А із сінечок скриню, / А з хати господиню»* [4, № 1001]. Интересен украинский вариант, отражающий в одном слове особенности национальной архитектуры. Как известно, для данной традиции характерны хаты-мазанки, причём побелкой жилища и некоторых предметов интерьера занимались именно женщины: *«Бувайте здорові, / Припічки, пороги. / Хто вас буде малювати, / Що беремо маляра з хати»* [3, с. 158].

Сакральность жилого пространства в белорусских и украинских свадебных песнях, его отождествление в данный торжественный момент с небесным (и, возможно, вселенским) пространством выявляется в зазывании либо присутствии в обычной крестьянской хате божественных персонажей: Божьей Матери (Пречистой), Спаса, святого Ильи, самого Бога. Вероятно, перечисленные образы в христианской традиции заменяли персонифицированный персонаж Долю, которую необходимо было призвать на свадьбу, чтобы жизнь молодоженов сложилась благополучно: *«Да ідзі, божа, у хату, / Да сядзь, божа, на куце, / Да дай долю маладзе»* [1, с. 57 – 58]; *«А ў тым дому святы Ілля / Зачынае вяселле»* [6, № 112].

Данные персонажи встречаются именно в контексте каравайных песен и могут даже помогать в предпраздничных хлопотах: *«Прачыстая маці, / Прыйдзі к нашай хаце / Вяселле зачынаці, / Каравай рашчыняці»* [6, № 43]. Поскольку каравай выступал одним из главных атрибутов обряда, «предсказывал» будущую жизнь молодых, Божья Матерь выступает здесь закономерной участницей событий. В свою очередь, Спас являлся завершителем действий: *«Ой, Спасу, мой Спасу, / Хадзі ка мне ў хату / Елечак давіваць, / Песеньку дапяваць»* [6, № 863]; *«Ходім, ходім, спасе, з нами / Да до нашої хати / Короваю бгати»* [3, № 212].

Соответственно, и само жилище (дом) получает эпитеты «свянцоны», «свяшчон», словно трансформируясь в рай на земле: *«Міры хрышчон, дом свяшчон... / У гэтым доміку, як у божым райку»* [6, № 930]; *«Божа рада пералёнала / Цераз гэты дамочак свянцоненькі, / Цераз гэту бяседу вясёлую»* [6, № 953].

Исходя из всех вышеперечисленных особенностей жилого пространства (хаты, дома и их составляющих), отметим неслучайность отдельного обращения невесты к ним перед окончательным отъездом в семью молодого мужа: *«А спасіба табе, хата, / Што жыла ў табе багата»* [9, № 987]; *«Ой, дабранач, старая хата, дабранач»* [9, № 1003]. В украинских вариантах та-

кая благодарность выражается главе семьи – отцу: *«Дякую тобі, тато, за твою веселу хату»* [3, № 421].

Жилые помещения, наподобие сеней, каморы, светлицы, клети, имеют в свадебных песнях однотипные характеристики и не несут столь значимой семантической нагрузки, как двор или хата.

Так, все обозначенные помещения фигурируют вместе в момент «раздела» имущества: *«Табе, мамулька, сені і хата, і каморка, / А мне, мамулька, шафа, пярына і кароўка»* [9, № 794].

Похожий вариант встречается и в украинской традиции:

Сядьмо, мамко, повечеряймо,
Повечерявши, поділимось.
Тобі, мамко, хліви та комори,
Мені, мамко, воли та корови... [3, № 46]

Как следует из нескольких приведенных вариантов, жилое звено (особенно хата – сени) в песенном фольклоре часто выступает неразделимым целым: *«Не аддай мяне, мамачка, ад сябе... / Хоць у цябе сені-хату падмяту»* [1, с. 514].

Сени выполняют роль связующего звена между несколькими жилыми либо хозяйственными и жилыми помещениями: *«Да цераз сені – камора, / У тэй каморы – нікога»* [6, № 1070]; *«Через сінечки двоє дверочок, / У садочок слідочок»* [3, № 882].

В сиротских песнях сени приобретают эпитеты, присущие и основному жилому помещению либо двору: *«Сенечкі мае немяцёныя»* [7, с. 31]; *«Сені мае, сені новыя, / Да зачым вы невясёлыя?»* [7, с. 162].

Интересен белорусский вариант, где замужество со старым мужем иносказательно ассоциируется с витьем гнезда при старых сенях: *«Да ты, ластаўка вілаватая, / Не кладзі гнязда пры старых сенях... / Да ты дзевунька маладзенькая, / Не ідзі замуж за старэнькага»* [7, с. 556].

Камора и клеть также не выделяются живописными эпитетами, но имеют точную принадлежность: так, в каморе, как правило, живёт молодая девушка до брака, а в клети – молодожёны: *«Да мая Хадосечка. / У моры умывалася, / У каморы прыбіралася»* [8, № 63]; *«Вийди, донечко, / З комори, / Покажи личенько, / Ще й брови»* [3, № 1018]; *«А ў клетку ішла дзявою, / А з клеткі ішла жаною»* [1, с. 401]. В каморе девушка оставляет и свой венок – символ девичьей жизни в родительском доме:

Мне ў таткі не быць...
Вяночак не віці,
Дзеўкай не слыці.
Я адзін была звіла,
Я таго не знасіла,
У каморы павесіла [5, № 18].

Таким образом, в белорусских и украинских свадебных песнях особую роль играют двор и непосредственно само жилище (хата, дом). Данные образы не только выполняют функцию локализации обряда и его действующих лиц, но и несут психологическую, эмоциональную нагрузку, отождествляясь

со своими хозяевами, их чувствами, переживаниями и настроением. При сравнении двух традиций становится очевидным, что большим разнообразием в подборе эпитетов к названным образам отличается белорусская традиционная семейная поэзия. В свою очередь, камора, клеть, сени, светлица играют менее заметную роль, характеризуются однотипными эпитетами, но, тем не менее, отражают национальные особенности как традиционного зодчества, так и культурной традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вяселле. Абрад / уклад., уступ. арт і камент. К. А. Цвіркі ; муз. дадат. З. Я. Мажэйка ; рэд. тома В. К. Бандарчык, А. С. Фядосік. – 2-е выд. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – 683 с.
2. Весілля : у 2 кн. / упорядк. текстів, прим. М.М. Шубравської ; редкол.: О.І. Дей [та ін.]. – Київ : Наукова думка, 1970. – Кн. 1. – 453 с.
3. Весільні пісні : у 2 кн. / упорядк., прим. М.М. Шубравської ; редкол.: О.І. Дей [та ін.]. – Київ : Наукова думка, 1982. – Кн. 1. – 871 с.
4. Весільні пісні : у 2 кн. / упорядк., прим. М.М. Шубравської ; редкол.: О.І. Дей [та ін.]. – Київ : Наукова думка, 1982. – Кн. 2. – 679 с.
5. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш ; муз. дадат. З. Я. Мажэйка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980. – Кн. 1. – 680 с.
6. Вяселле. Песні: у 6 кн. / склад. Л.А. Малаш; муз. дадат. З.Я. Мажэйка. – Мінск: Навука і тэхніка, 1981. – Кн. 2. – 831 с.
7. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л.А. Малаш ; муз. дадат. З.Я. Мажэйка ; рэд. М.Я. Грынблат, А.С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – Кн. 3. – 768 с.
8. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш ; муз. дадат. З. Я. Мажэйка ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – Кн. 4. – 733 с.
9. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л.А. Малаш ; муз. дадат. З.Я. Мажэйка ; рэд. А.С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1986. – Кн. 5. – 708 с.

РЕЗЮМЕ

В статье проводится сравнительный анализ образов и поэтики традиционного жилища в белорусских и украинских свадебных песнях. Установлены отличия как на жанровом уровне, так и при сопоставлении национальных традиций.

SUMMARY

In article the comparative analysis of images and poetics of the traditional dwelling in the Belarusian and Ukrainian wedding songs is carried out. Differences both at the genre level are established, and by comparison of national traditions.

Антановіч А. С.

ТРАДЫЦЫІ ХАРЧАВАННЯ БЕЛАРУСАЎ XIX – ПАЧАТКУ XXI СТ. І ІХ ВЫКАРЫСТАННЕ Ў АГРАТУРЫЗМЕ БЕЛАРУСІ:ГІСТОРЫЯ ВЫВУЧЭННЯ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 10.03.2015)

Даследаванне традыцый харчавання беларусаў з’яўляецца актуальнай праблемай сучаснай беларускай этналагічнай навукі. Некаторыя аспекты гэтай тэмы ўжо добра вывучаны, а некаторыя, такія як выкарыстанне і

інтэрпрытацыя традыцый харчавання беларусаў у агратурызме, амаль не разглядаліся. Гэта звязана з тым, што агратурызм на тэрыторыі Беларусі канчаткова і афіцыйна аформіўся толькі ў пачатку XXI ст. Агульная інфармацыя па традыцыях харчавання беларусаў з'яўляецца ужо ў сярэдзіне XIX ст. у працах беларускіх этнографаў.

У сярэдзіне XIX ст. свет убачылі дзве грунтоўныя працы, якія можна лічыць першымі беларускімі кулінарнымі энцыклапедыямі. Кніга «Літоўская гаспадыня» Ганны Цюндзявіцкай была выдадзена ў 1848 г., у ёй ахоплена ўся жаночая гаспадарка. У прыватнасці, тут характарызуюцца тэхналогіі прыгатавання многіх страў, даюцца падрабязныя апісанні рэцэптаў. Кніга стала папулярнай сярод гаспадынь, шмат разоў перавыдавалася, некаторыя рэцэпты выкарыстоўваюцца і сёння [13]. Для гаспадынь аграсядзіб дадзеная работа мае практычны характар. Многія стравы (свіны рулет, шчупак фаршыраваны, сальцісон, розныя віды каўбас, выпечка здобы, крупнік), апісаныя ў «Літоўскай гаспадыні», можна сустрэць на розных аграсядзібах Беларусі. Яшчэ адна з першых беларускіх кулінарных кніг – «Літоўская кухарка» Вінцэнціны Завадскай 1854 г. У гэтым выданні даюцца поўныя і падрабязныя рэцэпты розных страў (мясныя, рыбныя, агародніна і садавіна, соусы, паштэты, дэсерты і інш.), прыведзена прыкладнае меню абедаў на год, сняданкі [7].

У этнаграфічны зборнік Імператарскага Рускага геаграфічнага таварыства 1854 г. уваходзіць даследаванне М. Анімеле «Быт белорусских крестьян», дзе апісваецца харчаванне сялян. Звяртаецца ўвага, што стравы ў паўсядзённыя, святочныя і памінальныя дні адрозніваліся. Так, у памінальныя дні абавязкова на стале павінна быць рыба, кісель, гушча (густая каша), камы і куцця. На Раство і Каляды гатавалі каўбасы, а на Вялікдзень – фарбаваныя яйкі, пірагі і сыр [1, с. 139].

Вынікам этнаграфічнага вывучэння стала публікацыя А. Кіркора «Этнографический взгляд на Виленскую губернию» ў зборніку Імператарскага Рускага геаграфічнага таварыства 1858 г. Аўтар у тым ліку параўноўвае рацыён харчавання беларусаў у залежнасці ад пары года [8, с. 138]. Пры характарыстыцы галоўнай стравы беларусаў – хлеба – апісваецца яго склад у пэўны час года і смакавыя якасці. Удакладняецца, што вясной хлеб пякуць з мукі нізкай якасці з рознымі дамешкамі (мякіна, сушаныя лісты папаратніка, капытніка і інш.), а восенню – амаль што без дамешкаў. Чысты белы хлеб ужываўся толькі ў заможных сялян [8, с. 139].

Член Імператарскага Рускага геаграфічнага таварыства П. Баброўскі, у першай частцы «Гродненской губернии» (1863) даў падрабязныя звесткі аб культурах, якія вырошчваліся ў гэтым рэгіёне. Звярнуў увагу на збожжавыя культуры, муку і віды хлеба, прывёў прыклады, які хлеб выпякаюць часцей [4].

У канцы XIX ст. з'яўляецца праца М. Я. Нікіфароўскага «Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Беларуси и описание предметов обиходности», выдадзеная на аснове ўласных назіранняў і даследаванняў. У ёй Мікалай Якаўлевіч апісвае галоўныя бакі матэрыяльнай культуры

беларусаў. Першы раздзел «Ежа, едзіво, паядуха, прорва, жратва, момна» прысвечаны традыцыйнаму харчаванню селяніна Віцебскай губерні. Тут падрабязна апісаны штодзённы рацыён, стравы, некаторыя іх рэцэпты, хатняе начынне і посуд. Першым пунктам у главе, прысвечанай ежы, даследчык вылучае «Хлебныя вырабы» звяртае ўвагу на віды хлеба, які сустракаецца на стале селяніна [21, с. 6]. Апісвае яго склад, асноўныя кампаненты, дамешкі ў залежнасці ад пары года, эканамічнага стану сям’і. Таксама разглядае мучныя вырабы, якія могуць замяніць хлеб (лапуны, сачні, драчоны і інш.). У другім пункце «Стравы и варывы» М. Я. Нікіфароўскі характарызуе першыя стравы, дзе пераважную аснову складаюць раслінныя кампаненты (капуста, поліўка, юшка, аўсяны кісель, крупеня, халаднік). Наступны пункт «Скырымяціна, пячысты» прысвечаны мясным стравам, да якіх адносіцца пячыста (вялікі кавалак засмажанага мяса), каўбасы, кіндзюк (засмажаны фаршыраваны страўнік), студзень. У пункце «Выпадковыя стравы» даследчык аб’яднаў нескладаныя стравы, якія гатуюцца хутка, без дапамогі агню (рулі, талакно, баўтуха) [21, с. 29]. Пад назвай «Мыканіна» аб’ядноўваюцца паўвадкія стравы, прызначаныя для макання бліноў, хлеба. Цікавым пунктам зяўляюцца «Дыбавы» – прадукты харчавання для надання страве смакавых якасцей і прыгожага выгляду. Важнай інфармацыяй ў даследаванні з’яўляецца тое, што аўтар звяртае ўвагу не толькі на стравы і тэхналогіі іх прыгатавання, але і на трапезы, нормы і паводзіны за сталом, апісвае вобраз і абавязкі гаспадыні-«стряпухі». Грунтоўная работа М. Я. Нікіфароўскага дае магчымасць скласці агульную карціну традыцыйнай культуры харчавання беларуса XIX ст. [21]. На сённяшні дзень кніга мае практычны характар, таму што назвы страў, спосабы іх прыгатавання, ужывання выкарыстоўваюцца жыхарамі дадзенага рэгіёна і гаспадынямі аграсядзіб.

У канцы XIX – пачатку XX ст. працягваюцца даследаванні па вывучэнні матэрыяльнай культуры беларусаў. Вялікую ўвагу традыцыйнай культуры харчавання беларусаў надае П. В. Шэйн. У працы «Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края» (1902) змешчана інфармацыя аб харчаванні Віцебскага, Полацкага, Гарадоцкага раёнаў. У ёй даецца падрабязная характарыстыка хлебных вырабаў, «стравы, потравы» – посныя і скаромныя вараныя стравы, а таксама мясныя стравы і «пячысты» [30]. П. В. Шэйн даследаваў не толькі паўсядзённыя, але і святочна-абрадавыя стравы.

Каштоўнымі з’яўляюцца і звесткі Е. Р. Раманава, апублікаваныя ў 1912 г. Аўтар падрабязна апісвае прадукты, якія складаюць асноўны рацыён харчавання беларусаў, характарызуе мучныя і крупяныя, мясныя і малочныя, рыбныя стравы. Звяртае ўвагу на неабходнасць ужывання агародніны і садавіны, закранае тэму напояў. Па назіраннях даследчыка, галоўным і асноўным прадуктам харчавання беларусаў з’яўляўся жытні хлеб. Удакладнялася, што прэсны хлеб беларусам амаль невядомы. З прэснага цеста сустракаліся толькі «каржы» і «прэснакі» [24, с. 33]. Цеста заўсёды заквашвалі на рошчыне, якую пакідалі ў дзяжы пасля кожнага замесу.

Пшанічную муку ўжывалі ў прыгатаванні бліноў, аладак, лапшы. З аўсянай гатавалі кісель і талакно. У паўсядзённы рацыён харчавання беларусаў уваходзілі стравы з агародніны. Самымі распаўсюджанымі з'яўляліся першыя стравы, прыгатаваныя на аснове буракоў ці капусты, а таксама стравы з бульбы. Е. Р. Раманаў звярнуў увагу на колькасць мясных страў і адзначыў той факт, што ў бедных сялян мяса ўжывалася толькі на вялікія святы. У заможных сем'ях яго елі круглы год, а пераважнае месца займала свініна [24, с. 35].

У сваіх даследаваннях па Палессі І. А. Сербаў звярнуў увагу на гаспадарку, культуру харчавання беларусаў гэтага рэгіёна. У працах «Поездки по Полесью 1911 и 1912 гг.» і «Белорусы-сакуны» вучоны ўзгадаў культуры, што вырошчвалі беларусы, ахарактарызаваў ворыўныя землі [26, с. 33] і штодзённую ежу беларусаў-сакуноў [27, с. 38].

У працы А. К. Сержпутоўскага «Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў», якая складаецца з пяці частак (прырода, чалавек, заняткі, звычаі, вера), значная ўвага надаецца ежы і піццю. Аўтар змясціў усе сабраныя прымхі, забабоны, павер'і, звязаныя з ежай, посудам, па якіх гаспадыня магла даведацца пра пэўную падзею ў будучым жыцці сям'і. Напрыклад, «калі ў печы гаршчок вывернецца і разальецца страва, то ў дамоўцы трапіцца якісь прыпадак» [28, с. 176].

У першыя дзесяцігоддзі ХХ ст. змены ў галіне харчавання былі нязначныя. У гэты перыяд яшчэ моцна трымаліся традыцыі мінулага стагоддзя, а таксама былі добра бачны рэгіянальныя асаблівасці і адрозненні. У 1931 г. выйшла праца Рубільнік «Некаторыя дадзеныя аб культуры і быце калгасаў ў БССР», дзе даюцца фрагментарныя звесткі пра харчаванне беларусаў гэтага перыяду [25].

Этнаграфічныя вывучэнні беларускай народнай кулінарыі значна пашырыліся з 50-х гадоў ХХ ст. У 1960-я гады з'яўляюцца працы, дзе паказаны традыцыйныя рысы і лакальныя асаблівасці, змены, што адбыліся ў народнай кухні. Шматлікія звесткі па матэрыяльнай культуры прадстаўлены ў працы Л. А. Малчанавай «Материальная культура белорусов» (1968), дзе пытанням ежы ў ХІХ – 1-й палове ХХ ст. прысвечана асобная глава [14]. У 1981 г. з'яўляецца яшчэ адна манаграфія Л. А. Малчанавай – «Очерки материальной культуры белорусов XVI – XVIII вв.». У главе «Ежа і хатняе начынне беларусаў» аўтар дае кароткую характарыстыку прадуктаў харчавання, якія сустракаліся ў беларусаў у дадзены перыяд часу, апісвае хатняе начынне і посуд, характэрны для беларусаў [15].

Істотны ўклад у даследаванне народнай культуры харчавання беларусаў зрабілі працы І. П. Корзуна «Беларуская кухня» [11] і «Пища и питание колхозного крестьянина» [12]. Аўтар змясціў падрабязнае апісанне спосабаў прыгатавання традыцыйных беларускіх страў, прывёў іх дакладную рэцэптуру, адзначыў змены, якія адбываліся ў традыцыйным харчаванні за гады савецкай улады. Для іх напісання І. П. Корзун выкарыстаў багаты фактычны матэрыял, сабраны падчас шматлікіх этнаграфічных экспедыцый.

Звесткі па традыцыйнай кухні беларусаў ёсць у працы В. В. Пахлёбкіна «Кухня славянских народов», дзе прыводзяцца прапорцыі, рэцэптура, а таксама параўноўваюцца беларускія стравы са стравамі суседніх народаў. Аўтар ахарактарызаваў нацыянальныя асаблівасці і вызначыў асноўныя стравы беларускай кухні [23]. У манаграфіі Вільяма Васільевіча «Кухня века» разглядаюцца кухні краін, якія ўваходзілі ў склад СССР, асобная ўвага звернута на змены і пераўтварэнні ў галіне харчавання. З дапамогай гэтай працы можна прасачыць знікненне шматлікіх страў і з’яўленне новых, прасачыць уплыў і узаемасувязь паміж краінамі, што з’яўляліся часткамі Савецкага Саюза [22].

Матэрыялы, якія ўяўляюць значную каштоўнасць, прадстаўлены ў працах Т. А. Навагродскага. Ён адзін з першых даследчыкаў, які сабраў, ахарактарызаваў і сістэматызаваў матэрыял па традыцыйнай культуры харчавання беларусаў. У працы «Традыцыі народнага харчавання беларусаў» падрабязна апісваюцца спосабы прыгатавання традыцыйных страў, рэцэпты, сабраныя падчас навуковых этнаграфічных экспедыцый, даецца асноўная класіфікацыя страў у залежнасці ад кампанентаў (групы страў), прыводзіцца тыпалогія трапез, апісваецца спосаб і працэс прыгатавання і г. д. [16]. Важнымі крыніцамі з’яўляюцца працы, прысвечаныя рэгіянальным асаблівасцям народнай кулінарыі беларусаў: «Народная кухня маталян», «Народная кухня тышкаўцоў», «Кулінарная спадчына Белавежжа», «Народная кухня Семежава» [17 – 20]. У кнігах падаюцца матэрыялы гутарак з мясцовымі жыхарамі з захаваннем асаблівасцей гаворкі.

У 1994 г. выйшла работа В. С. Цітова «Народная спадчына», галоўнай каштоўнасцю якой з’яўляецца тое, што аўтар выдзяляе шэсць гісторыка-этнаграфічных рэгіёнаў Беларусі: Падзвінне (Паазер’е), Падняпроўе, Цэнтральная Беларусь, Панямонне, Усходняе Палессе, Заходняе Палессе. В. С. Цітоў апісвае кожны рэгіён і дае яму краткую характарыстыку, прыводзіць параўнальныя адзнакі, агульныя і адметныя рысы. Напрыклад, крупнік на Палессі гатавалі з ячных, прасяных і грэцкіх круп, дадавалі сала або забельвалі малаком. На Усходнім Палессі крупнікам называлі ўсякія вадкія кашы, а ў Панямонні – гарэлку ўласнага вырабу на мёдзе з дадаваннем розных лекавых зёлак [29, с. 192].

У 2008 г. выдадзена «Энциклопедия белорусской кухни», дзе даецца падрабязная інфармацыя аб беларускіх стравах, а таксама прадуктах харчавання. У ёй сабраны як традыцыйныя рэцэпты беларускай кухні, так і новыя або запазычаныя ў іншых народаў пад уплывам міжнародных сувязей [31].

Цікавай з’яўляецца праца А. В. Белага «Наша страва», дзе аўтар апавядае пра традыцыйную беларускую кухню. У ёй апісваецца гісторыя і паходжанне некаторых страў, а таксама спосабы іх прыгатавання. Кніга мае практычны характар, яе аўтар з’яўляецца не толькі гісторыкам, але і гаспадаром аграсядзібы «Марцінова гусь» і актыўна ўключае беларускія традыцыйная стравы ў рацыён харчавання турыстаў [3].

За апошняе дзесяцігоддзе ў выніку развіцця агратурызму ў краіне выдаюцца працы, прысвечаныя дадзенай тэме. Пачаткам развіцця агратурызму можна лічыць 2002 год, калі ўзніклі першыя аграсядзібы і было створана беларускае грамадскае аб'яднанне «Адпачынак у вёсцы». З 2006 г. пачала дзейнічаць Дзяржаўная праграма па развіцці агратурызму ў Беларусі. З гэтага часу колькасць даследаванняў па дадзенай тэматыцы павялічылася, але грунтоўных прац, прысвечаных традыцыйнай культуры харчавання ў агратурызме, няма, нягледзячы на тое, што асноўнай мадэллю развіцця агратурызму ў нашай краіне з'яўляецца арганізацыя адпачынку на аграсядзібе і выкарыстанне традыцый харчавання для наведвальнікаў.

Праблемы агратурызму разглядаюцца ў працах В. А. Кліцуновай. У кнізе «Открываем Беларусь», прысвечанай першым 14 аграсядзібам Беларусі, змешчана інфармацыя пра станаўленне агратурызму, а таксама пра традыцыйныя беларускія стравы, якія выкарыстоўваюцца на сядзібах з падрабязнай рэцэптурай. Гэтыя стравы характэрны для той мясцовасці, дзе знаходзіцца аграсядзіба і маюць лакальныя асаблівасці ў прыгатаванні [9]. Акрамя таго, па названай праблематыцы выйшлі працы «Кластарныя прынцыпы развіцця аграэкатурызму ў рэгіёнах: ключавыя аспекты і магчымасці рэалізацыі», «Развіццё аграэкатурызму ў Гродзенскай вобласці», «Стратегия развития агроэкотуризма в Лепельском районе Витебской области», дзе В. А. Кліцунова звяртае ўвагу на неабходнаць выкарыстання народнай кулінарыі беларусаў у агратурызме [10].

Важным з'яўляецца даследаванне В. І. Бельскага «Агроэкотуризм: опыт, проблемы, рекомендации», дзе народная кулінарыя разглядаецца як адзін з галоўных і неабходных кампанентаў развіцця агратурызму ў краіне [2].

Работа «Прысмакі беларуска-польскага Палесся» (2009) мае практычны характар і прысвечана выкарыстанню народнай кулінарыі ў агратурызме. Складальнікамі з'яўляюцца гаспадары аграсядзіб А. А. Палікарпук і Г. М. Грыбаў. Аўтары апублікавалі лепшыя кулінарныя рэцэпты, характэрныя для дадзенага рэгіёна і прапанаваныя турыстам на аграсядзібах [6].

Па даных даследаванняў у галіне сельскага турызму, праведзеных у 2011 – 2012 гг. у Брэсцкай вобласці даследчыкамі і экспертамі і змешчаных у працы Г. М. Грыбава «Трансграничный экологический туризм: состояние и перспективы развития в приграничье Беларуси и Польши», 54,2% патэнцыяльных турыстаў лічаць, што на сельскай сядзібе павінны прапаноўвацца нацыянальныя беларускія стравы; 63% адказалі, што карысным і цікавым на сядзібе з'яўляюцца натуральныя прадукты харчавання, а 76,1% турыстаў галасуюць за тое, каб гаспадары прапаноўвалі хатняе, смачнае і карыснае харчаванне. На аснове гэтых звестак можна зрабіць выснову, што сельскія сядзібы складаюць трывалую базу для развіцця і папулярызацыі беларускай нацыянальнай кухні [5].

Такім чынам даныя па традыцыйнай культуры харчавання, якія вывучаліся і збіраліся даследчыкамі на працягу многіх гадоў, актыўна

выкарыстоўваюцца на аграсядзібах. Беларускія традыцыйныя стравы ўваходзяць у рацыён харчавання гасцей, прываблiваюць турыстаў i спрыяюць фарміраванню агульнага ўражання аб краіне.

ЛІТАРАТУРА

1. Анимеле, Н. Быт белорусских крестьян / Н. Анимеле // Этнографический сборник, издаваемый Императорским Русским географическим обществом / под ред. К. Д. Кавелина. – СПб., 1854. – С. 139 – 151.
2. Бельский, В. И. Агроэкотуризм: опыт, проблемы, рекомендации / В. И. Бельский. – Минск : Институт экономики НАН Беларуси, 2008. – 123 с.
3. Белый, А. В. Наша страва / А. В. Белый. – Мінск : Логвинаў, 2009. – 462 с.
4. Бобровский, П. О. Гродненская губерния / П. О. Бобровский. – СПб. : Тип. Департамента Генерального штаба, 1863. – 866 с.
5. Грибов, Г. М. Трансграничный экологический туризм: состояние и перспективы развития в приграничье Беларуси и Польши / Г. М. Грибов, А. И. Лысюк, В. Г. Ракицкая. – Брест : Альтернатива, 2012. – 110 с.
6. Грыбаў, Г. М. Прысмакі беларуска-польскага Палесся / Г. М. Грыбаў, А. А. Палікарпук. – Брэст : Альтернатива, 2009. – 31 с.
7. Завадская, В. Литовская кухарка. Первая белорусская кулинарная книга / В. Завадская. – Минск : Харвест, 2013. – 432с.;
8. Киркор, А. Этнографический взгляд на Виленскую губернию / А. Киркор // Этнографический сборник, издаваемый Императорским Русским географическим обществом / под ред. К.Д. Кавелина. – СПб., 1858. – С. 135 – 172.
9. Клицунова, В. А. Открываем Беларусь / В. А. Клицунова. – Минск : Пропилеи, 2009. – 152 с.
10. Клицунова, В. А. Стратегия развития агроэкотуризма в Лепельском районе Витебской области / В. А. Клицунова. – Минск : Отдых в деревне, 2013. – 108 с.
11. Корзун, І. П. Беларуская кухня / І. П. Корзун. – Мінск : Ураджай 1984. – 96 с.
12. Корзун, И. П. Пища и питание колхозного крестьянина / И. П. Корзун. – Киев : АН УССР, 1962. – 67 с.
13. Літоўская гаспадыня. – Мінск : Полымя, 1993. – 267 с.
14. Молчанова, Л.А. Материальная культура белорусов / Л. А. Молчанова. – Минск : Наука и техника, 1968. – 159 с.
15. Молчанова, Л. А. Очерки материальной культуры белорусов XVI – XVIII вв. / Л. А. Молчанова. – Минск : Наука и техника, 1981. – 110 с.
16. Навагродскі, Т. А. Традыцыі народнага харчавання беларусаў / Т. А. Навагродскі. – Мінск : НiА, 2000. – 112 с.
17. Навагродскі, Т. А. Народная кухня маталян / Т. А. Навагродскі, І. У. Алюніна, С. А. Захаркевіч. – Мінск : БГА «Адпачынак у вёсцы», 2009. – 100 с.
18. Навагродскі, Т. А. Народная кухня тышкаўцоў / Т. А. Навагродскі, І. У. Алюніна, С. А. Захаркевіч. – Мінск : БГА «Адпачынак у вёсцы», 2010. – 195 с.
19. Навагродскі, Т. А. Кулінарная спадчына Белавежжа / Т. А. Навагродскі. – Мінск : БГА «Адпачынак у вёсцы», 2010. – 52 с.
20. Навагродскі, Т. А. Народная кухня Семежава / Т. А. Навагродскі, І. У. Алюніна, С. А. Захаркевіч. – Мінск : Друкарскі дом «Вішнёўка», 2013. –248 с.
21. Никифоровский, Н. Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская тип., 1895. – [4], VIII, 552, CLIV с.
22. Похлёбкин, В. В. Кухня века / В. В. Похлёбкин. – М. : Полифакт, 2000. – 612 с.
23. Похлёбкин, В. В. Кухня славянских народов / В. В. Похлёбкин. – М. : Центрполиграф, 2007. – 252 с.

24. Романов, Е. Р. Белорусский сборник / Е. Р. Романов. – Вильно : Б. и., 1912. – Вып. 8-9. Быт белоруса. – 600, 124 с.
25. Рубільнік, Некаторыя даныя аб культуры і быце калгасаў у БССР / Рубільнік. – Мінск : АН Беларусі, 1931. – 63 с.
26. Сербов, И. А. Поездки по Полесью 1911 и 1912 года / И. А. Сербов. – Вильно : Изд. Северо-Западного отдела Имп. Русского географического общества, 1914. – 51 с.
27. Сербов, И. А. Белорусы-сакуны / И. А. Сербов. – Петроград : Тип. Имп. академии наук, 1915. – 180 с.
28. Сержпутоўскі, А. К. Прымкі і забабоны беларусаў-палешукоў / А. К. Сержпутоўскі. – Мінск : Універсітэцкае, 1930. – 199 с.
29. Цітоў, В. С. Народная спадчына / В. С. Цітоў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – 300 с.
30. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Имп. академии наук, 1902. – Т. 3. Описание жилища, одежды, пищи, занятий. – 535 с.
31. Энциклопедия белорусской кухни / ред. Т. В Белова [и др.]. – Минск : БелЭн, 2008. – 718 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена истории изучения традиционного питания белорусов и его роли в становлении и развитии современного агротуризма. Рассмотрена историография вопроса с XIX – начала XXI в. от первых основательных до последних изданных работ. Особое внимание уделяется современным исследованиям, где традиции питания представлены как один из главных аспектов зарождения и развития агроэкотуризма в Беларуси.

SUMMARY

This article addresses the history of Belarusian traditional nutrition studies and its role in contemporary rural tourism development. The author envisage the historiography of the issue from the XIX to the beginning of the XXI ct, from the first fundamental works to the latest ones. Peculiar attention is paid to the contemporary studies, which present the traditions of nutrition as one of the main aspects of revival and development of rural and sustainable tourism in Belarus.

Барыс С. В.

ПОБЫТ ЖЫХАРОЎ ДОКШЫЦКАГА РАЁНА Ў 1-Й ПАЛОВЕ ХХ СТ.

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 01.10.2014)

Эканоміка і побыт у дарэвалюцыйны час па сваёй спецыфіцы адрозніваліся па паветах і губернях. Пазней межы раёнаў і абласцей праводзіліся ўмоўна, без уліку эканамічных і этнічных асаблівасцей. Так умоўна аформіліся межы Докшыцкага раёна. Па этнаграфічных рысах ён адносіцца да Паазер'я. Мэта артыкула – вылучэнне спецыфічных этнаграфічных рыс Докшыцкага раёна.

На побыт насельніцтва названага рэгёна аказвалі ўплыў геаграфічныя ўмовы, культура жыхароў суседніх раёнаў, веравызнанне насельніцтва. Аднак прыродны фактар быў вызначальным. Калі паглядзець на фізічную карту Віцебскай вобласці, то бачна, што Докшыцкі раён знаходзіцца на забалочанай нізіне, з невялікай колькасцю азёр і мноствам рэк і ручаёў. Тут пачынаюцца рэкі Сервеч, Беразіна, Вілія (Вялля). Буйныя гарады і мястэчкі

аддалены ад тутэйшых вёсак на дзясяткі вёрст. Сярод мястэчак у мінулым – Докшыцы, Параф’янава, Бягомль, Ваўкалаты.

Вёскі невялікія, не больш за 40 хат, размяшчаліся на пагорках каля балот, рэчак, дарог. Недалёка ад вёсак і каля дарог раслі хмызнякі або вялікі лес, да іх прымыкалі балоты. Усё гэта адлюстравалася на абліччы вёсак і прадметах побыту. Вулічная забудова назіралася не ўсюды, характэрныя вяночныя двары. Амаль у кожнага гаспадара мелася лазня. У сем’ях сярэдняга дастатку і заможных на прыгуменні будавалі гумно і пуню, магла прысутнічаць і пунька, у якой захоўвалася толькі сена. Акрамя таго, узводзілі свіран і свіронак або свіран і клець: адно памяшканне для захоўвання збожжа і прадуктаў, а другое – як кладоўка і месца для адпачынку ўлетку. У клеці стаялі скрыня, ложак, на сцяне вісела збруя. Прыкладам могуць служыць гаспадарчыя будынкі Яна Літвіна ў вёсцы Будзічы Ваўкалацкага сельсавета (сёння яны знаходзяцца ў Беларускім дзяржаўным музеі народнай архітэктуры і побыту).

На інтэр’ер хаты ўплывала майстэрня Яна Літвіна па вырабу калаўротаў, што размясцілася ў святліцы, якая вокнамі выходзіла на вуліцу. Узімку сям’я гаспадара жыла на кухні, дзе паміж печчу і сцяной стаялі два ложкі. Адзін з іх меў дзве спінкі з рабром хвалістай формы (вышыня хваль каля 7-8 см). У царзе гэтага ложка была шуфлядка, як у стале, што выконвала ролю тайніка для захавання грошай, каштоўных папер і дакументаў. Другі ложак меў адну спінку, царгі і насціл дошак абапіраліся на дошку, якую клалі на выступы бэлек пячнога зруба.

Майстэрня Яна Літвіна была атынкавана, і ў сцяне мелася прамавугольнае паглыбленне, якое зачынялася дзверкай з разным салярным узорам. На летні час такарныя станкі размяшчаліся ў падпаветцы. Каб аблегчыць працу, у 30 – 40-я гады ХХ ст. майстар прымяніў конны прывад для такарных станкоў. Конь хадзіў у чыстым двары.

У вёсцы Будзічы зямлі было мала, і таму многія тут сталярнічалі, бандарнічалі і выраблялі калаўроты. Свае вырабы вывозілі на кірмашы не толькі ў Докшыцы, Глыбокае, Маладзечна, Міёры, Лепель, Паставы, Мядзель, але і ў Вільню, Мінск.

Агародчыкаў (палісаднікаў) перад тарцом хаты (з выхадам на вуліцу) не было. Аднак кветкі разводзілі ў агародзе або ў садзе. Студні былі з «асверам» (жураўлём).

Сядзібу ў Ваўкалатах называлі падворак, двары́шча. У двары Міхася Пляшкуна хата стаяла ўздоўж вуліцы. Ганак выходзіў на вуліцу, з яго можна было трапіць на кухню, а адтуль направа і налева – у хату «на два канцы». Таксама меўся выхад на дзяннік, крыху аддалены ад хаты. Хлявы стаялі так, што ўтваралі прамы вугал. Насупраць хаты быў сад. Ад вуліцы праз падворак дарога вяла да тока (гумно), каля яе стаялі побач свіран і клець (меншая за свіран), а затым ішлі агароды. За імі, бліжэй да тока, была пунька, якая выкарыстоўвалася як вазоўня, пад прамым вуглом стаяў азярод. Каля тока знаходзіліся вуллі. Насупраць азярода праз дарогу – дзве пуні: у адной

захоўвалі салому, у другой – сена, каноплі, лён. Ток быў з асеццю, у застаронках ляжала неабмалочанае збожжа.

Сяляне сярэдняга дастатку і заможныя мелі па 2 кані і больш. Іх ставілі ў адно памяшканне, раздзеленае загародкай на дзве паловы. Пасярэдзіне хлява размяшчаліся ў адзін рад жолаб і катух. Жолаб быў шырокі, як карыта. Яго выдзёўбвалі з тоўстага расколатага ствала даўжынёй 2-2,5 м.

Некаторыя сяляне пасярод хлява рабілі катух і для авечак. Ён быў прамавугольнай формы, дно дашчатае, а сценкі і верх зроблены з палачак.

Зямлі сяляне мелі няшмат, паколькі глебы былі падзолістыя, бедныя перагноем. Для апрацоўкі глебы выкарыстоўвалі сілу коней. З прылад працы найбольшай распаўсюджанасцю адзначаліся конная саха з аглоблямі і плеценая (вязаная) барана на 22 зубы, размешчаныя ў радах па 6, 5, 4 і 2, што давала магчымасць узрыхляць усю плошчу глебы, якую захоплівае барана. Старажылы паведамлялі, што саха была з перакідной паліцай.

Са старадаўніх транспартных сродкаў захаваліся неакаваныя калёсы на драўляным ходзе, якія называюць тут «свéташы». Для вырабу алею выкарыстоўвалі семя канопляў, якое парылі, таўклі і ціснулі ў палатняных клінцах. Алей магла атрымаць кожная сям’я на даволі простай драўлянай прыладзе «стоўпцы», што складалася з двух кліноў. «Стоўпцы» знойдзены ў вёсцы Будзічы і захоўваюцца ў фондах Беларускага дзяржаўнага музея народнай архітэктуры і побыту.

Для лоўлі рыбы выкарыстоўвалі «мярэжы». Мелася спецыяльнае прыстасаванне «кукáшыны» (яно нагадвае брэдзень), якім два чалавекі ўброд лавілі ў сажалках і затоках лінёў і карасёў.

У Докшыцкім раёне, як і ў суседнім Глыбоцкім, пашыраны вырабы з лучыны. У асноўным гэта ёмкасці: кашы, карзіны, «нáберкі». З лучыны (шырынёй да 8 см) рабілі кашы і карзіны. У вялікіх прамавугольных кашáх сяляне носяць каровам і коням сена, «трасянку». З вузкай лучынкі плялі «нáберкі» – маленькія карзіначкі (на 1-3 кг ягад). Назва паходзіць ад слова «набіраць».

У вёсцы Бірулі Докшыцкага раёна ткалі і выраблялі посцілкі-«дымкі» з папярочнымі палосамі. Этнічная лексіка раёна звяртае на сябе ўвагу. «Пільніца» – так называюць тут летні час пільнай працы (касьба і жніво ў Ваўкалатах). «Істужкі» – гэта паненскі вечар, або зборная субота, у Ваўкалатах. «Аднімка» – так называюць у вёсцы Бірулі анучу, якой здымаюць з прыпечка гарачыя гаршкі. «Дарóпка» – вітушка для наматвання напрадзеных нітак.

Лад у сям’і залежаў ад узаемапаразумення паміж мужам і жонкай, іх паводзін і стаўлення адзін да аднаго. На гэты конт існавалі прымаўкі: *«За добрым мужыком круціць жонка кумпяком»*; *«Пражылі дружкна і ваду не замуцілі»*.

На абрады і святы жыхароў Докшыцкага раёна аказала пэўны ўплыў веравызнанне – каталіцкае і праваслаўнае. Найбольш папулярнымі сярод моладзі былі вясковыя вечарынкі, якія ўзімку наладжвалі ў хаце з драўлянай

падлогай, а ўлетку – на малатарні ў току. Дарэчы, гэты звычай быў пашыраны і ў суседніх раёнах.

У мястэчках і вёсках, дзе былі касцёлы і цэрквы, праводзіліся і цяпер праводзяцца фэсты ў прастольныя святы. Каля храмаў у гэтыя святы (у Ваўкалатах на Сёмуху) днём наладжвалі кірмаш, а ўвечары моладзь весялілася на танцах (вечарынках). Спявалі песні хлопцы, дзяўчаты і маладыя сямейныя людзі. Яны ехалі за некалькі кіламетраў на фэст у тую парафію, дзе ёсць сваякі, да якіх ішлі ў госці на полудзень або вячэру.

У Ваўкалатах фэст на Сёмуху працягваўся тры дні. Сюды у 1930-я гады прывозілі карусель, і яе круцілі хлопцы. За працу давалі талоны, на якія таксама можна было пакатацца.

У Параф'янаве або Докшыцах можна было ў 1920 – 1930-я гады сустрэць на фэстах і кірмашах вазкі і брычкі, у якія запрагаліся коні без дуг. Для гэтага выкарыстоўваліся аглоблі, сагнутыя ў пярэдняй частцы ўнутр і прымацаваныя да хамута. Для гэтага ў іх ёсць скобкі або прамавугольныя проразі (праёмы).

У перыяд ад Каляд да Трох каралёў у вёскі прыязджалі батлеечнікі з Докшыцаў, Даўгінава і Ваўкалаткі (што за Будславам). У некаторых мясцовасцях іх называлі «тшы крулі» (тры каралі). Гэтыя самадзейныя акцёры спыняліся ў аблюбаванай імі хаце, апраналі неабходныя касцюмы адпаведна тым ролям, якія яны выконвалі ў прадстаўленні. У касматых «чарцей» былі рогі, хвасты. Акцёры насілі «жло́бак» – скрынку з крыжам і фігуркамі святых, якія круціліся. Спявалі касцельныя песні, тыповыя для гэтых дзён, заходзілі ў кожную хату і паказвалі спектаклі. Гаспадары за гэта давалі акцёрам грошы або каўбасу. У якой-небудзь хаце наладжваліся танцы, батлеечнікі апраналіся як вясковыя хлопцы і танцавалі з дзяўчатамі. Але ў «Тшы крулі», або батлеечнікі (каля 10 чалавек), прыязджалі на дзвюх падводах і ездзілі па вёсках два тыдні, дзе і начавалі.

Сярод каляндарных свят ў многіх каталіцкіх вёсках не святкавалі толькі Купалле. А вось Запусты (Масленіцу) праводзілі ўрачыста. Свята пачыналася ў нядзелю, а заканчвалася ў аўторак вечарам, перад вялікім постам. Абавязковай стравай на Запусты ў аўторак была каўбаса. Вогнішчаў не раскладвалі. Калі дазваляла надвор'е (была адліга), ляпілі снежную бабу, вочы якой рабілі з вугалькоў. На гэтае свята дзяцей калыхалі ў хаце ў начоўках, падвешаных вяроўкамі да бэлькі. А моладзь калыхалася ў гумнах на дошках, што клалі на вяроўкі, прывязаныя да бэлькі або прамацаваныя да брам. У аўторак на Запусты таксама каталіся на вазках. Каню чаплялі на шыю «шалестуны», запрагалі яго ў святочную збрую з набедрыкамі.

На Запусты тых, хто нядаўна ажаніўся, моладзь качала на арэлях. Звычайна зяць ехаў з маладой да цешчы ў госці, і іх абавязкова качалі на арэлях.

Своеасаблівага адзінага вясельнага абраду для ўсяго раёна тут не існуе. Вяселлі мястэчка Ваўкалаты і навакольных вёсак значна адрозніваюцца ад падобнага абраду вёскі Паўднёвае Гняздзілава. Перад вяселлем у Ваўкалатах была малая і вялікая гарэлка. На апошняй дамаўляліся аб пасагу і аб усім

канчаткова. Перад вяселлем у маладой спраўлялі вечар пад назвай «Стужкі». Спявалі адпаведныя гэтаму вечару песні. Рыхтавалі, плялі «з руты» вяночак, які мацавалі на верх вэлюма.

Вяселле ў Пауднёвым Гляздзілаве больш нагадвае вяселле з вёсак Вілейшчыны і Лепельшчыны, чым Ваўкалацкае. На заручынах спявалі:

Прапіла мамка дочку
На салодкім мядочку,
На высокім ганачку,
За гарэлкі чарачку.
А ўпіўшыся – скачыць,
А праспаўшыся – плачыць.

Даволі арыгінальную песню выконваюць вясковыя спявачкі, калі благаслаўляюць маладую:

Карыся, бярозка, карыся,
Кланіся, Гэлячка, кланіся.
Старога, малога не мінай,
Кожнаму паклончык нізка дай.
(Кожнаму ў ножкі паклон дай).
Татачку з мамачкай найніжэй.
Каб благаславілі найшчырэй.

У вяселлі ўдзельнічаюць дзве дружыны: маладога і маладой. У дружыне маладога ёсць 2 або 3 «кіслыя сваты». Яны ехалі ў нядзелю (у першы дзень вяселля) першымі да маладой і везлі з сабой каравай, і нявеста дзяліла яго сярод дзяўчат сваёй вёскі, не запрошаных на вяселле. Сваіх сяброўак у вяселлі маладая называла «бóльшанкі», а дзяўчат і жанчын у дружыне маладога – «свáцці». Хлопцы з дружыны маладой – «надкóснікі», хлопцы і жанатыя мужчыны ад маладога – «сваты», жанчыны з дружыны маладой – «прыданкі». Першы дзень вяселля (да вянчання) называюць «шлюбавіны». «Калінкі», або «салодкая гарэлка», адзначаюцца пасля першай ночы маладых у хаце жаніха.

На вяселлі выконвалі велічальныя і гумарыстычныя песні. Як пачыналі вяселле ў хаце маладой (у в. Паўднёвае Гняздзілава), спявалі:

Ой ліпа, ліпа распусцілася.
Анчына мамка засмуцілася.
Засмуцілася – славы даждаўшы,
Славы даждаўшы – сталы паслаўшы.
Сваім госцікам на пасяджэнне,
Сваім суседцам на пагляджэнне.

Дзяўчаты са сваёй вёскі дакаралі маладога за маладую:

А каб табе, Толячка,
Кот вочкі выдраў.
Якую ты сабе жонку выбраў.
З’ездзіў за тры вярсты –
Прывёз камень таўсты.

Ездзіў за тры мілі –
Прывёз камок гліны.

Вёска Паўднёвае Гняздзілава – крайні паўднёва-заходні населены пункт Докшыцкага раёна, дзе ўдалося запісаць песні-плачы нявесты (галашэнні). Тут маладая галасіла, як яе вялі ў камору для першай шлюбнай ночы. Аднак запісаць падобнае галашэнне ў часе экспедыцыі ў 1973 г. не атрымалася. Праўда, у той час па маёй просьбе Кацярына Іванаўна Конан, 1907 г. н. узгадала галашэнне, якое выконвала маладая на шлюбавінах:

Мамулька мая,
Не аддай за яго.
А ён гукаіць,
Як бык рыкаіць.
Мамулька мая,
Не аддай за яго,
Не пайду я.
Увайшоў у хатку,
Шапачкі не здзеў.
Добры дзень не даў.
Мамулька мая,
Не пайду за яго,
Не люблю яго.
А сеў на куце,
Як пастух на кусце.
Мамулька мая,
Не люблю яго,
Не пайду за яго.
Павесіў насішча,
Як свіння хвасцішча.
Мамулька мая,
Не люблю яго,
Не аддай за яго.

Падобных сатырычных песень-плачаў у іншых раёнах Беларусі не сустракаецца. Як пілі «салодкую гарэлку», спявалі:

Піце, сваточкі, салодкую гарэлку
За нашу ўчцівую паненку.
Што не хадзіла па цёмным лесе ў арэшкі.
Не нарабіла сваей радзіне насмешкі.

Прыданкі на «салодкай гарэлцы» мелі права танцаваць на лавах. І рабілі гэта з вялікім гонарам. Гэтым самым яны прылюдна праслаўлялі маральныя якасці маладой.

Сярод велічальных песень у Ваўкалатах і навакольных вёсках вылучалася, як казалі, «пенкная» (прыгожая) песня «Сто лят» на польскай мове. У ёй зычылі маладым пражыць і сто, і тысячу, і мільён гадоў. Заканчвалі гэтую песню так:

Мільён лят, мільён лят.

Нех жые, жые нам.
І бясконца, і бясконца!
Нех жые, нех жые нам.
Нех жыё, жыё нам.

Выконваюць гэтую песню ў хаце нявесты і жаніха на другі дзень, пасля таго як музыкі сыграюць «марш» для маладых. Усе паднімаюцца, стоячы спяваюць «Сто лят».

У часе вяселля трэскай стукалі па бэльцы або перарубе і крычалі: «Казу, казу». Значыць, трэба было ісці і дарыць маладую. Спачатку родныя бацькі надзялялі нявесту грашыма, а затым – хросныя бацькі, іншая радня і госці. Падарункі жывёлай практыкаваліся да 1950 г.

У вёсцы Будзічы, калі маладая пераязджала да маладога, хлопчыкі-падлеткі кідалі ёй у воз снапок саломы без каласоў, а тая абвязвала яго поясам і кідала ім назад. Поясам падпяразваліся па кашулі або па кажусе.

Існаваў тут звычай, як і на Вілейшчыне, конна заязджаць у хату на вяселле. Заязджаў сват маладога, а нявеста кідала пояс («кідзель») на повад. Паясоў неабходна было шмат, таму дзяўчына рыхтавала іх задоўга да вяселля.

А ў вёсцы Ракітаўшчына (каля Ваўкалатаў) выраблялі доўгія каляровыя суконныя паясы, якія прызначаліся, каб забрытаць каня, запрэжанага ў воз маладых.

Пасля вянчання ў хаце маладой у Ваўкалатах спявалі:

Да наляцелі гусі
З-пад Беленькай Русі.
Да наехалі госці
Да не з нашай воласці.
Селі яны за столік,
Сталі віно піці,
Аб стол шклянкі біці.
Хоць піце — не піце.
Аб стол шклянкі не біце.
Налівайце шкляніцай,
Пушчайце па скамейцы радом,
Салодзенькім мядом.

Усе прыведзеныя ў артыкуле факты, прыклады і песні запісаны асабіста ў час некалькі экспедыцый па Докшыцкім раёне.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются фольклорные записи, сделанные автором во время экспедиций в Докшицкий район.

SUMMARY

In article the folklore records made by the author during expeditions to the Dokshitsky area are analyzed.

Бачыла І. Г.

ДАСЛЕДАВАННЕ ТРАДЫЦЫЙНАГА ЖЫЛЛЯ БЕЛАРУСАЎ АЙЧЫННЫМІ ЭТНОЛАГАМІ 2-й ПАЛОВЫ XX – ПАЧАТКУ XXI СТ.

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 16.03.2015)

Жыллё з'яўляецца важнай часткай культуры этнасу. Яго вывучэнне – адна з актуальных задач айчыннай этналогіі.

У пачатку 1950-х гадоў да даследавання матэрыяльнай культуры беларусаў звярнулася Л. А. Малчанава. У артыкуле «История развития сельских поселений и усадеб белорусов» (1956) яна вызначыла сувязь паміж тыпамі сялянскіх сядзіб і вясковых паселішчаў, памерамі і формай прысядзібных участкаў.

Сумесна з М. Я. Грынблатам даследчыца вывучала асаблівасці жылля калгаснікаў у 1920 – 1950-х гадах. У працы «Новыя з'явы ў быце калгаснай вёскі» (1958) навукоўцы ахарактарызавалі ўплыў калгаснага ладу на сялянскую сядзібу, паказалі канструкцыйныя дэталі жылля і прыёмы будаўніцтва, асаблівасці выкарыстання новых будаўнічых матэрыялаў, змены ў інтэр'еры традыцыйнай беларускай хаты пасля Вялікай Айчыннай вайны.

У 1968 г. Л. А. Малчанава надрукавала манаграфію «Материальная культура белорусов», у якой паказала сувязь паміж тыпамі забудовы сядзібы і формай сялянскага надзела, планіроўкай вёскі, прасачыла генезіс і развіццё вяночнага і пагоннага тыпаў двароў, вызначыла іх арэалы. Даследчыца звярнула ўвагу на рэгіянальную спецыфіку канструкцыйна-планіровачных асаблівасцей традыцыйнага жылля беларусаў, параўнала жыллё беларусаў, рускіх і ўкраінцаў, ахарактарызавала спосабы і прыстасаванні для асвятлення жылых памяшканняў, асаблівасці выкарыстання светача і яго мясцовыя назвы ў розных рэгіёнах Беларусі.

У працы «Очерки материальной культуры белорусов XVI – XVIII вв.» (1981) Л. А. Малчанава вылучыла на тэрыторыі Беларусі тры этнаграфічныя вобласці. Яна паказала ўплыў аграрнай рэформы сярэдзіны XVI ст. на памеры і планіроўку феадальных і сялянскіх сядзіб беларусаў, ахарактарызавала канструктцыйна-планіровачныя асаблівасці жылля прывілеяванага саслоўя, параўнала характар інтэр'ера сялянскага жылля і жылля прывілеяваных саслоўяў XVI – XVIII стст.

У 1960 – пачатку 1970-х гадоў супрацоўнікі сектара этнаграфіі Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук БССР разгарнулі актыўную працу па стварэнні гістарычна-этнаграфічнага атласа Беларусі. На аснове сабраных матэрыялаў быў падрыхтаваны шэраг манаграфій аб некаторых частках матэрыяльнай культуры. Асобнае месца сярод іх займае даследаванне «Беларускае народнае жыллё» (1973). Э. Р. Сабаленка, Д. Д. Супрун, У. С. Гуркоў, У. М. Іваноў паказалі эвалюцыю беларускага жылля ў сярэдзіне XIX ст. – 1960-х гадах, яго рэгіянальныя асаблівасці, вылучылі некалькі лакальных тыпаў і падтыпаў адпаведна канструкцыйна-планіровачным характарыстыкам. Даследчыкі звярнулі ўвагу на

змены ў інтэр’еры вясковага жылля ў 1920 – 1950-я гады, параўналі яго з інтэр’ерам гарадскога жылля.

У 1975 г. У. С. Гуркоў апублікаваў манаграфію «Современная белорусская деревня: основные направления в развитии поселений и жилищ» [2]. Даследчык прасачыў дынаміку эвалюцыі сядзібнай забудовы, ахарактарызаваў паходжанне вяночнага і пагоннага тыпаў двароў. Навуковец аспрэчыў гіпотэзу Л. А. Малчанавай аб тым, што з’яўленне пагонных двароў – вынік рэформы 1557 г. Ён паказаў, што прычынай з’яўлення пагоннага двара было не малазямелле, а мясцовыя традыцыі. У. С. Гуркоў падрабязна ахарактарызаваў падтыпы пагоннага двара, не пагадзіўся з думкай Л. А. Малчанавай аб тым, што з двухраднай пагоннай забудовы развілася вяночная. Аўтар прааналізаваў уплыў форм землекарыстання і гістарычных умоў на развіццё тыпаў забудовы, рэгіянальныя і лакальныя асаблівасці сядзіб, паказаў пераемнасць ў працэсе змен тыпаў двароў у 1920 – 1970-я гады. Сцісла былі ахарактарызаваны змены ў тыпах двара ў савецкі час. Больш поўна гэтае пытанне разгледжана ў калектыўнай манаграфіі «Изменения в быту и культуре сельского населения Белоруссии» (1976) [3]. У кнізе прасочана трансфармацыя традыцыйнай сялянскай сядзібы ў гады савецкай ўлады, паказаны працэс фарміравання яе новага тыпу. У. С. Гуркоў ахарактарызаваў змены ў інтэр’еры на працягу 1917 – 1970-х гадоў, вызначыў два напрамкі гэтых змен.

У 70-я гады XX ст. было звернута больш увагі на захаванне помнікаў народнай архітэктуры. У 1976 г. Саветам Міністраў БССР прынята Пастанова «Аб стварэнні Беларускага дзяржаўнага музея народнай архітэктуры і побыту». Для яе рэалізацыі арганізавалі спецыяльную Рабочую групу, у склад якой увайшлі архітэктары, гісторыкі і этнографы. Пад кіраўніцтвам У. С. Гуркова пачалася навукова-экспедыцыйная работа па рэгіёнах Беларусі з мэтай вывучэння, пошуку, фіксацыі і далейшага захавання помнікаў матэрыяльнай культуры беларусаў. Асаблівы ўклад у гэты працэс унеслі Ю. А. Якімовіч, У. В. Трацэўскі, С. А. Сергачоў, А. І. Лакотка.

Пад кіраўніцтвам і з непасрэдным асабістым удзелам А. І. Лакоткі было праведзена шмат экспедыцый, абследаваны сотні сельскіх паселішчаў, узята на ўлік некалькі тысяч помнікаў беларускага дойлідства. У 1985 г. ён абараніў кандыдацкую дысертацыю «Общие и региональные особенности народного жилища Белоруссии (середина XIX – XX вв.)» па спецыяльнасці «этнаграфія». Ім былі вызначаны і сістэматызаваны агульныя і рэгіянальныя рысы вясковага жылля Беларусі, паказана эвалюцыя яго асобных кампанентаў, звернута ўвага на паходжанне і трансфармацыю розных тыпаў сядзібнай забудовы.

З пачатку 1980-х гадоў даследаваннем рэгіянальных і лакальных рыс матэрыяльнай культуры канца XVIII – пачатку XX ст., яе этнагеаграфічных асаблівасцей займаецца В. С. Цітоў. У працах «Историко-этнографическое районирование материальной культуры белорусов, XIX – начало XX в.» (1983), «Народная спадчына: матэрыяльная культура ў лакальна-тыпалагічнай разнастайнасці» (1994) ён адзначыў уплыў прыродна-геаграфічных умоў на фарміраванне асаблівасцей традыцыйнага жылля бела-

русаў, вылучыў шэсць тыпаў забудовы сядзібы [7, с. 56], паказаў эвалюцыю канструктцыйна-планіровачных адметнасцей беларускага жылля, будаўнічых матэрыялаў і тэхнікі ў канцы XVIII – пачатаку XX ст., разгледзеў эвалюцыю інтэр’ера сялянскага жылля ад старажытнасці да 1917 г., звярнуў увагу на функцыянальную сувязь прадметаў інтэр’ера, мясцовыя адрозненні ў інтэр’еры хат розных рэгіёнаў Беларусі, падрабязна ахарактарызаваў спосабы асвятлення жылля, убрання чырвонага кута.

І. У. Чаквін звярнуў увагу на асаблівасці сядзібнай забудовы ў беларускай вёсцы ў канцы XV – 1-й палове XVI ст. Ён раскрыў уплыў аграрных пераўтварэнняў адзначанага перыяду на фарміраванне асаблівасцей тыпаў забудовы сялянскіх сядзіб, паказаў вытокі вяночнага і пагоннага двароў, шырокае распаўсюджванне апошняга патлумачыў з’яўленнем так званых «новых сёл» [6, с. 127].

У 1980-х гадах айчынныя і ўкраінскія этнолагі правялі комплекснае даследаванне матэрыяльнай культуры Украінскага і Беларускага Палесся. Вынікам іх працы стала манаграфія «Полесье. Материальная культура» (1988). У. С. Гуркоў у адпаведным раздзеле ахарактарызаваў асаблівасці традыцыйнага жылля. Ён адзначыў, што паслядоўнасць у сістэме размяшчэння пабудоў у дадзенай мясцовасці была абумоўлена імкненнем палешукоў аддзяляць гаспадарчыя пабудовы ад жылых. У працы ўпершыню падрабязна разгледжаны пагонны і вяночны тыпы забудовы на Палессі, іх лакальныя варыянты, асаблівасці эвалюцыі, паказаны змены ў мясцовай сядзібнай забудове ў 1930-я гады. Найбольш падрабязна ахарактарызавана тэхніка ўзвядзення фундамента, сцен, столі, даху. У. С. Гуркоў разгледзеў эвалюцыю інтэр’ера палескага жылля, параўнаў яго старажытны варыянт з інтэр’ерам істопкі. Вучоны паказаў канструкцыйныя асаблівасці шэрагу прадметаў інтэр’ера, спецыфіку іх размяшчэння, матэрыялы для вырабу, адзначыў блізкасць асобных частак інтэр’ера Беларускага і Украінскага Палесся і поўдня Расіі.

Важнай навуковай падзеяй у канцы 1980-х гадоў стала стварэнне энцыклапедыі «Этнаграфія Беларусі» (1989). Значная колькасць артыкулаў у выданні прысвечана тыпам забудовы двара і элементам інтэр’ера. У артыкуле «Інтэр’ер хаты» В. С. Цітоў паказаў функцыянальную і кампазіцыйную сувязь асобных элементаў інтэр’ера, адзначыў, што вялікую ролю ў яго мастацкім афармленні адыгрывалі прадметы ўзорнага ткацтва (посцілкі, дываны, абрусы, ручнікі). Шэраг артыкулаў прысвечаны мэблі (куфар, лава, ложак, крэсла, стол, канапа, калыска і інш.). Я. М. Сахута паказаў разнастайнасць функцыянальнага прызначэння куфраў, вызначыў іх асноўныя тыпы, арэалы распаўсюджвання. Ён ахарактарызаваў спецыфіку выкарыстання асобных матэрыялаў для вырабу куфраў, канструкцыйныя асаблівасці, тэхніку дэкору, арнаментацыю.

Істотнае значэнне для сістэматызацыі звестак аб традыцыйным жыллі беларусаў маюць энцыклапедычныя выданні «Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі» (1984 – 1988), «Архітэктура Беларусі» (1993).

На мяжы 80 – 90-х гадоў XX ст. пачаўся новы этап вывучэння традыцыйнага жылля беларусаў. Значны ўклад у даследаванне праблемы ў

гэты перыяд ўнёс А. І. Лакотка. У 1991 г. ён надрукаваў манаграфію «Белорусское народное зодчество: середина XIX – XX вв.», якую ў 1993 г. абараніў у якасці доктарскай дысертацыі. Вучоным быў выкарыстаны комплекс крыніц: архіўныя матэрыялы, даныя археалогіі, летапісы, інвентары, апісанні, судовыя акты, мытныя кнігі, у тым ліку матэрыялы, сабраныя ў экспедыцыях (1978 – 1988). А. І. Лакотка падрабязна разгледзеў вяночны і пагонны тыпы сядзібнай забудовы, паказаў фарміраванне новага тыпу двара на аснове іх эвалюцыі [5, с. 107], ахарактарызаваў спецыфіку забудовы двароў у Цэнтральнай Беларусі, Панямонні, Падзвінні, Падняпроўі, Усходнім і Заходнім Палессі, прааналізаваў малыя формы вясковага жылога комплексу. У манаграфіі змешчана вялікая колькасць замалёвак, схем, планаў і чарцяжоў, каштоўныя фотаматэрыялы.

У 1995 г. А. І. Лакотка апублікаваў манаграфію «Пад стрэхамі прашчураў». Даследчык звярнуў увагу не толькі на сялянскую сядзібу, але і на жыллё шляхты, параўнаў іх. У 1997 г. ён надрукаваў працу «Беларусы. Т. 2. Дойлідства», якую ў 2001 г. абараніў у якасці доктарскай дысертацыі па спецыяльнасці «Тэорыя і гісторыя архітэктуры, рэстаўрацыя і рэканструкцыя будынкаў і збудаванняў». У 1999 г. выйшла манаграфія навукоўца «Нацыянальныя рысы беларускай архітэктуры». У гэтых працах даследчык больш глыбока разгледзеў фактары, што паўплывалі на фарміраванне сядзібнай забудовы беларусаў, адзначыў важную ролю прыродна-геаграфічных умоў, гаспадарчых заняткаў, раскрыў уплыў ўсходнееўрапейскіх і заходнееўрапейскіх традыцый у фарміраванні этнічных рыс распаўсюджаных на Беларусі тыпаў забудовы двара.

Вучоны распрацаваў класіфікацыю ўсіх кампанентаў жылога комплексу адпаведна архітэктурнаму вырашэнню і планіроўцы, абгрунтаваў гіпотэзу аб наяўнасці шырокіх міжэтнічных сувязей у канструкцыйна-планіровачных асаблівасцях жылля беларусаў. А. І. Лакотка акрэсліў арэалы распаўсюджвання тыпаў беларускіх хат у залежнасці ад канструкцыі, паказаў генезіс найбольш распаўсюджаных на Беларусі тыпаў стрэх, параўнаў канструкцыйна-планіровачныя асаблівасці шляхецкага і сялянскага жылля. А. І. Лакотка ўнёс значны ўклад у вывучэнне інтэр’ера. Даследчык абгрунтаваў палажэнне, што на інтэр’ер беларускага жылля паўплывалі ўсходнеславянскія сувязі. Ён вызначыў агульную заканамернасць структуры інтэр’ера беларускай хаты, адзначыў, што арганізацыя ўнутранай планіроўкі жылля залежала ад размяшчэння печы і арыентацыі адносна напрамкаў святла, ахарактарызаваў яе эвалюцыю, параўнаў інтэр’ер жылля розных рэгіёнаў Беларусі, ахарактарызаваў некаторыя прадметы каласценнай мэблі, іх рэгіянальныя адметнасці, асаблівасці дэкору.

У калектыўным шматтомным выданні «Гарады і вёскі Беларусі» адлюстравана гісторыя і сучасны стан вясковых і гарадскіх паселішчаў. У 2006 – 2010 гг. у межах Дзяржаўнай комплекснай праграмы фундаментальных даследаванняў «Гісторыя і культура» Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы правёў даследаванні па тэме «Архітэктура Беларусі ў сістэме славянскіх культур».

А. І. Лакотка прыняў актыўны ўдзел у гэтай працы, у выніку якой быў апублікаваны чатырохтомнік «Архітэктура Беларусі: нарысы гісторыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце» ў шасці кнігах. Адзін з тамоў («Беларускае народнае дойлідства», 2008 г.) напісаны асабіста даследчыкам. Навуковец звярнуў увагу на сувязь беларускага дойлідства з архітэктурай іншых славянскіх і неславянскіх народаў Еўропы, упершыню вылучыў асноўныя прынцыпы фарміравання традыцыйнай дваровай забудовы, раскрыў іх змест. Шмат новага з’явілася і ў выкарыстанні метадаў даследавання. А. І. Лакотка прымяняў параўнальна-гістарычны метад у спалучэнні са структурным, функцыянальным і дыфузіянісцкім. Вучоны разгледзеў традыцыйнае беларускае дойлідства як цэласную сістэму ўзаемазвязаных частак.

З канца 1990-х гадоў актыўную дзейнасць па вывучэнні розных аспектаў матэрыяльнай культуры беларускага этнасу разгарнула Рэспубліканская моладзевая грамадская арганізацыя «Студэнцкае этнаграфічнае таварыства». Быў праведзены шэраг этнаграфічных экспедыцый у розныя часткі Беларусі, створаны ўласны навуковы архіў і этнаграфічныя калекцыі. У ходзе наладжаных членамі арганізацыі экспедыцый сабраны матэрыялы аб традыцыйным жыллі беларусаў [8].

У 2-й палове 1990-х – пачатку 2000-х гадоў актуальным напрамкам даследаванняў становяцца сімвалічныя асаблівасці традыцыйнага жылля беларусаў. Т. Яцкевіч звярнула ўвагу на семантыку стала ў структуры інтэр’ера традыцыйнай хаты, падкрэсліла, што беларусы надавалі вялікае значэнне размяшчэнню стала. Перамена месца з’яўлялася парушэннем абыдзённага парадку [9, с. 55].

Я. Ю. Ленсу вывучаў касмалагічную сімволіку жылля. Ён суаднёс розныя часткі хаты з пэўнымі часткамі Сусвету, сфармуляваў гіпотэзу, што на асаблівасці сімвалічнай мадэлі беларускай хаты паўплывалі яе канструкцыйныя асаблівасці [4, с. 63].

Асаблівы ўклад у вывучэнне прадметаў інтэр’ера ў абрадах беларусаў, іх семантычнага значэння належыць А. М. Нароўскай. Даследчыца раскрыла знакавую функцыю чырвонага кута, печы, вокнаў і дзвярэй, звярнула ўвагу на сацыяльны і духоўны аспект асобных частак інтэр’ера жылля на тэрыторыі Віцебскай губерні ў XIX – пачатку XX ст.

У пачатку XXI ст. даследаваннем рэгіянальных асаблівасцей жылля на прыкладзе Мазырска-Прыпяцкага Палесся займалася В. М. Бялявіна [1]. На аснове архіўных крыніц, музейных калекцый, палявых этнаграфічных матэрыялаў даследчыца ахарактарызавала тры тыпы сядзіб, распаўсюджаных у дадзенай мясцовасці, звярнула ўвагу на іх лакальныя асаблівасці, паказала цесную сувязь тэхнікі драўлянага дойлідства беларусаў, рускіх, украінцаў, палякаў, аднесла жыллё Мазырска-Прыпяцкага Палесся XIX – пачатку XX ст. да падтыпу сярэднебеларускага жылля з некаторымі асаблівасцямі паўночна-ўсходняга і заходнепалескага тыпаў.

У пачатку XXI ст. па заказу Беларускага дзяржаўнага музея народнай архітэктуры і побыту праводзіліся спецыяльныя даследаванні архітэктуры і

традыцыйнага гаспадарчага асяроддзя беларусаў для фарміравання адпаведных экспазіцыйных сектараў «Цэнтральная Беларусь», «Паазер’е» і «Унікальныя помнікі». Актыўны ўдзел у гэтай працы прыняў С. А. Мілючэнкаў. Ім былі абследаваны населеныя пункты Віцебскай, Гомельскай, Мінскай і Магілёўскай абласцей, выяўлены аб’екты музейнай экспазіцыі, вызначаны іх уладальнікі, праведзена фотафіксацыя, апытанне мясцовых жыхароў. С. А. Мілючэнкаў адзначыў, што помнікі жылля беларусаў, выяўленыя ў 1990-я гады, не захаваліся. Упершыню даследчык звярнуў увагу на асаблівасці тэрміналогіі жылога комплексу беларусаў, прааналізаваў назвы жылых пабудоў, зафіксаваных у гістарычных крыніцах XVI – XVIII стст., параўнаў ужыванне тэрмінаў «хата» і «халупа» на беларускіх і польскіх землях, вызначыў вытокі тэрміна «хата».

У 2000-я гады ўзрасла цікавасць да вывучэння культуры прывілеяваных саслоўяў Беларусі. І. Р. Вуглікам даследаваны асаблівасці жылля шляхты XVII – XVIII стст. Жыллё прывілеяваных саслоўяў у канцы XVIII – 1-й палове XIX ст. і ўплыў на яго рускіх і заходнееўрапейскіх традыцый разгледжаны С. А. Шыдлоўскім. Навуковец параўнаў жыллё дробнай шляхты і заможнага сялянства, вызначыў падабенства ў планіроўцы жылой прасторы дробнай шляхты, дваран сярэдняй заможнасці, заможнай шляхты. У 2013 г. быў апублікаваны першы том шматтомнай серыі «Нарысы гісторыі культуры Беларусі», прысвечаны развіццю культуры шляхты ў XIV – пачатку XX ст. Раздзел аб магнацкім і шляхецкім жыллі падрыхтаваў С. А. Мілючэнкаў.

Вынікі даследавання традыцыйнага жылля беларусаў айчыннай этналогіяй былі падсумаваны ў працы «Кто живёт в Беларуси» (2012). У параграфе «Традиции в поселениях, жилищной и хозяйственной застройке» Г. І. Каспяровіч сцісла ахарактарызавала ўсе элементы гэтай часткі матэрыяльнай культуры: тыпы двара, канструкцыйна-планіровачныя асаблівасці хаты, інтэр’ер.

Такім чынам, айчыннымі этнолагамі 2-й паловы XX – пачатку XXI ст. сабраны каштоўныя палявыя матэрыялы, выяўлены і даследаваны шматлікія помнікі традыцыйнага жылля беларусаў. У 1950 – 1980-х гадах асноўным метадам даследаванняў быў параўнальна-гістарычны. У пачатку 1990-х гадоў у айчыннай этналогіі пачалі выкарыстоўваць структурны, дыфузіянісцкі метады, а таксама метады сумежных навук.

Беларускімі этнолагамі ў 2-й палове XX – пачатку XXI ст. быў даследаваны генезіс пагоннага і вяночнага двара, вызначаны фактары, якія паўплывалі на іх фарміраванне і распаўсюджанасць, распрацавана класіфікацыя тыпаў сядзіб, ахарактарызавана іх этнічная спецыфіка. Даследчыкі комплексна вывучалі структуру і функцыі жылля, выявілі асаблівасці будаўнічых матэрыялаў і тэхнікі, прынцыпы і ўмовы фарміравання інтэр’ера, паказалі яго эвалюцыю, рэгіянальныя асаблівасці.

Дыскусійным застаецца вызначэнне часу ўзнікнення пагоннага тыпу забудовы. Актуальным з’яўляецца вывучэнне інтэр’ера.

ЛІТАРАТУРА

1. Белявина, В. Н. Традиционное сельское жилище Мозырско-Припятского Полесья (конец XIX – первая половина XX в.) / В. Н. Белявина // Этнокультурные процессы Восточного Полесья в прошлом и настоящем / редкол. : А. Вл. Гурко, И. В. Чаквин, Г. И. Касперович. – Минск, 2010. – С. 24 – 44.
2. Гурков, В. С. Современная белорусская деревня: основные направления в развитии поселений и жилищ / В. С. Гурков. – Минск : Наука и техника, 1975. – 60 с.
3. Изменения в быту и культуре сельского населения Белоруссии / редкол. : В. К. Бондарчик [и др.]. – Минск : Наука и техника, 1976. – 144 с.
4. Ленсу, Я. Ю. Касмалагічная сімволіка беларускага народнага жытла / Я. Ю. Ленсу // Актуальныя праблемы мастацтва: гісторыя, тэорыя, методыка : матэрыялы II Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 7-8 красавіка 2011 г. / БДПУ імя М. Танка ; рэдкал. : В. І. Жук, М. Р. Баразна, У. А. Васілевіч ; адк. рэд. Ю. Ю. Захарына. – Мінск, 2011. – С. 62 – 64.
5. Локотко, А. И. Белорусское народное зодчество: середина XIX – XX в. / А. И. Локотко. – Минск : Наука и техника, 1991. – 286 с.
6. Чаквін, І. У. Этнаграфія беларусаў эпохі Скарыны: сямейны і грамадскі побыт, матэрыяльная і духоўная культура / І. У. Чаквін // Скарына і яго эпоха / В. А. Чамярыцкі [і інш.]. – Мінск, 1990. – С. 71 – 156.
7. Цітоў, В. С. Этнаграфічная спадчына: Беларусь: Краіна і людзі / В. С. Цітоў. – 2-е выд. – Мінск : Беларусь, 2001. – 208 с.
8. Шастак, Ю. Т. Рэгіянальныя рысы традыцыйнай архітэктуры жылля на Падзвінні (па выніках палявых даследаванняў «Студэнцкага этнаграфічнага таварыства») / Ю. Т. Шастак // Беларускае Падзвінне: вопыт, методыка і вынікі палявых даследаванняў (да 80-годдзя пачатку археалагічных раскопак у г. Полацку) : зб. навук. прац рэспублік. навук.-практ. семінара, 20-21 лістапада 2008 г. / пад агул. рэд. Д. У. Дука, У. А. Лобача. – Наваполацк, 2009. – С. 272 – 278.
9. Яцкевіч, Т. Хатні алтар, або Чаму на стол нельга класці шапкі / Т. Яцкевіч // Беларуская мінуўшчына. – 1995. – № 1. – С. 54 – 56.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуется история изучения традиционного жилища белорусов отечественными этнологами во 2-й половине XX – начале XXI в. Проанализированы и систематизированы работы, в которых присутствуют сведения по данной проблеме, определена степень её изученности.

SUMMARY

The article is devoted to the history of the study of the belarussian traditional housing by native ethnologists of 2nd half XX – beginning XXI. The author has analysed and systematized works concerning this problem. The degree of this investigation was characterized.

Бункевич Н. С.

ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО СОТРУДНИЧЕСТВА БЕЛОРУССКОЙ ДИАСПОРЫ КАЛИНИНГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ С РЕСПУБЛИКОЙ БЕЛАРУСЬ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 22.12.2014)

Исследование быта и культуры белорусов в разные исторические периоды является одним из ведущих направлений в отечественной этнологии. На современном этапе развития общества созрела необходимость изучения богатого наследия материальной и духовной культуры белорусов, проживающих в других странах, так как на данный момент белорусская диаспора на государственном уровне рассматривается как «неотъемлемая часть Беларуси» [1]. Разработка этой тематики не только является актуальной, но и становится приоритетным направлением сотрудничества с другими государствами для развития Республики Беларусь. В конце XX – начале XXI в. стали появляться как отдельные научные статьи [2 – 6], так и издания [7 – 10], в которых белорусская диаспора в различных странах и регионах рассматривается как объект для изучения. Однако такие исследования, несмотря на их востребованность, пока единичны в отечественной этнологии.

Значительный интерес в этом плане представляют пограничные территории, где происходит более интенсивное взаимопроникновение различных культур. Учитывая то, что белорусская диаспора Калининградской области (Российская Федерация) является одной из многочисленных на постсоветском пространстве, данный регион заслуживает повышенного внимания со стороны учёных. Поэтому сотрудниками отдела народоведения ГНУ «Центр исследования белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси» в 2014 г. осуществлялось выполнение отдельного проекта научных исследований «Белорусская диаспора: белорусы Калининградской области».

В статье основной акцент делается на экономическую составляющую этнокультурного сотрудничества белорусской диаспоры в Калининградской области с Республикой Беларусь. О деятельности белорусов, партнёрстве Беларуси с Калининградской областью рассказывается в многочисленных публикациях СМИ [11 – 15]. Целью же нашего исследования является комплексный этнологический анализ экономического потенциала белорусской диаспоры в городе Калининграде и Калининградской области для выявления перспектив сотрудничества с Республикой Беларусь. В работе были использованы материалы интервьюирования, проведённого автором статьи совместно с И. В. Лавриновской.

Белорусы, постоянно проживавшие в Калининградской области, после распада СССР получали российское гражданство. Для тех же, кто приехал сюда позже, выбор гражданства был неоднозначен. По социальному статусу белорусскую диаспору Калининградской области можно охарактеризовать

как неоднородную, состоящую из нескольких слоёв. У так называемой элиты белорусской диаспоры сосредоточены значительные денежные ресурсы. Представители этого слоя были вынуждены сменить гражданство Республики Беларусь на гражданство Российской Федерации, иначе они не смогли бы занимать высокие государственные посты. Согласно законодательству Российской Федерации, гражданство данного государства необходимо лицам и является обязательным условием при выдвижении на выборные должности и работе в силовых структурах. Так называемая элита белорусской диаспоры, которая смогла адаптироваться в России, представлена меньшинством. Для других этнических белорусов вопрос гражданства не является столь актуальным, и они в большинстве случаев либо остаются гражданами Республики Беларусь, либо приобретают гражданство Российской Федерации, иногда не отказываясь от первого [16, л. 1 – 2].

По предварительной оценке Управления Федеральной миграционной службы по Калининградской области, всего на её территории могут проживать более 100 тыс. человек, имеющих второе гражданство (2014 г.). Сравнительно недавно данной службой был принят закон (28 июля 2014 г., № 450), на основании которого граждане России обязаны уведомлять об их праве постоянно проживать в другой стране (и о наличии гражданства другого государства) [17].

В областном центре представители белорусской диаспоры зарегистрировали общественную организацию «Калининградское землячество белорусов» (2001). Со временем её структурные единицы образовались и в других населённых пунктах. По состоянию на 2009 г. из 22 муниципальных образований Калининградской области в 18 функционировали отделения землячества [18]. Результаты работы видны прежде всего в культурной сфере, также члены названной организации проявляют достаточно высокую активность в экономике. Землячество тесно сотрудничает с отделением Посольства Республики Беларусь в Российской Федерации, в городе Калининграде, основным направлением деятельности которого является продвижение в анклаве товаров и продукции белорусских производителей [19; 20].

Республика Беларусь длительное время плодотворно взаимодействует с Калининградской областью по преодолению экономических проблем. Более динамично отношения стали развиваться после подписания соглашения о сотрудничестве (1999), что способствовало увеличению объёма торговли между регионами в первом десятилетии XXI в. по сравнению с 90-ми годами XX в. [6, с. 80]. Некоторые представители белорусской диаспоры в Калининградской области в сфере торгового сотрудничества придают первостепенное значение этнической принадлежности партнёров [21, л. 1]. Однако в Калининградской области количество предприятий с участием белорусского капитала сокращается, на начало 2013 г. их функционировало лишь 16 [22].

С 2008 г. из Республики Беларусь в Калининградскую область ввозилась техника для аграрного сектора и сельхозпродукция (молочные продукты и их производные, яйца, семена, продовольственное зерно и мука), удобрения. Спустя несколько лет ассортимент расширился за счёт овощей, колбас и

аналогичных продуктов из мяса, пищевых субпродуктов из домашней птицы, строительных материалов, мебели, лесоматериалов, нефтепродуктов, автобусов, трамваев [6; 23 – 25].

Белорусские строители с положительной стороны зарекомендовали себя при возведении крупных объектов в Калининградской области: первого энергоблока Калининградской ТЭЦ-2, комплекса очистных сооружений, заводов для сельскохозяйственных нужд [24]. Калининградская область, в свою очередь, экспортировала в Беларусь бумагу и картон, лаки и краски, изделия из чёрных металлов, подъёмное оборудование, сыр и творог, готовые и консервированные продукты из мяса, рыбную продукцию, шоколад и другие готовые пищевые продукты с какао, соевое масло, комбикорм. К концу первого десятилетия 2000-х годов начались поставки нефти-сырца [6; 23 – 25].

Среди известных белорусских товаров опрошенные нами в Калининградской области респонденты назвали продукты питания (молочная продукция «Савушкин продукт» и мясные изделия Борисовского и Пинского мясокомбинатов), обувь («Белвест», «Марко»), одежду (белорусский трикотаж, «Милавица»), мебель («Пинскдрев»). Как у опрошенных [16 л. 4; 19], так и у остальных жителей Калининграда продукция белорусских производителей ассоциируется с качественным товаром [15; 26].

Респондентами-белорусами (жителями Калининграда) были названы памятные места, связанные с их исторической родиной: памятник Ф. Скорине (расположен во дворе Балтийского университета), сквер российско-белорусской дружбы (ул. Кутузова), русско-белорусская церковь в городе Ладушкине. Они были созданы при непосредственной финансовой поддержке представителей региональной национально-культурной автономии «Калининградское землячество белорусов». Также членами землячества оказывалась финансовая помощь при строительстве других культовых сооружений Калининграда: храма Александра Невского, часовни святых благоверных князей Петра и Февронии Муромских.

При создании историко-культурных достопримечательностей прослеживаются культурные связи непосредственно с Республикой Беларусь. Так, автором памятника Ф. Скорине является скульптор, профессор Белорусской академии искусств А. Артимович [27]. Министерство культуры Республики Беларусь передало в дар Калининградскому землячеству бронзовые гербы белорусских областных центров, которые были установлены в сквере белорусско-российской дружбы [28]. Орден Победы на триумфальной колонне в Калининграде спроектировал белорусский скульптор В. Ковач, затем его отлили на Скульптурном комбинате Белорусского союза художников (г. Минск) [29], сруб деревянной церкви святого мученика Дмитрия Солунского (г. Ладушкин) сделан в Беларуси, перевезён в Калининградскую область, а затем церковь возводилась белорусскими мастерами [30].

В различных сферах деятельности проявило себя немало людей, имеющих белорусские корни: А. Ярошук (глава администрации городского округа «Город Калининград»), Н. Цуканов (губернатор), Н. Цуканова (депутат Гусевского районного Совета депутатов), С. Лютаревич (глава Светлов-

ского городского округа), Т. Кемлич (глава администрации посёлка Мозырь), Н. Кочанович (бывший заместитель командующего Балтийским флотом, контр-адмирал), В. Заломай (бывший губернатор Брестской области, исполнительный директор ООО «Балтийская торговая компания» в Калининграде), М. Гриб (почётный гражданин Ладушкина, награждён орденом Ф. Скорины), Т. Груничева (главный государственный санитарный врач Калининградской области и почётный гражданин Калининграда), В. Артюх (президент НП СРО «Барс Энергоаудит»), В. Бобков (народный артист Российской Федерации, директор Калининградской филармонии), В. Генне (главный архитектор г. Калининграда), А. Цыбульский (руководитель «Государственной инспекции архитектурно-строительного надзора Калининградской области»), В. Иванюк (строительный предприниматель), В. Елец (директор фирмы ООО «Ван-Свет»), Г. Шуленич (директор дорожной организации) [13; 15; 16, л. 1, 4, 5; 21, л. 8].

С начала XXI в. происходит увеличение товарооборота между Республикой Беларусь и Калининградской областью. По мнению респондентов, наличие налога на добавочную стоимость значительно сдерживает торговлю между ними. Результаты нашего исследования показали, что у Калининградской области и РБ имеются перспективы для взаимовыгодного сотрудничества в социально-экономической сфере. В Калининградской области явная потребность по созданию предприятий, которые осуществляли бы переработку её богатых полезных ископаемых (янтарь, нефть) непосредственно на территории анклава. Выход на мировой рынок с готовыми изделиями из янтаря и продуктами переработки нефти позволит значительно повысить экономический уровень области. С использованием опыта Республики Беларусь возможно создание совместных белорусско-российских предприятий в этой сфере. Также перспективно открытие совместных белорусско-российских предприятий в промышленном секторе, проведение выставок продукции белорусских организаций в районах. Благодаря климатическим особенностям региона актуально развитие сельского хозяйства для полного самообеспечения Калининградской области, а также создание рекреационной сферы: санаторных и курортных мест отдыха (с применением лечебных свойств янтаря), создание точек общественного питания в белорусском стиле с национальными блюдами (кафе, рестораны), разработка туристических маршрутов и их инфраструктуры. По мнению представителей белорусской диаспоры Калининградской области, для них также важно, чтобы работал белорусский этнографический музей, была возможность изучать белорусский язык и культуру.

Таким образом, консолидация белорусов Калининградской области в постсоветский период позволила наладить им связи с Республикой Беларусь. В настоящее время прослеживается тесное взаимодействие и обоюдовыгодные контакты между белорусской диаспорой в Калининградской области и Республикой Беларусь, что наиболее выражено в культурной и экономической сферах. При решении экономических проблем и сотрудничестве для представителей белорусской диаспоры Калининградской области важную

роль играет этнический фактор. Особую актуальность данное сотрудничество приобретает после принятия Российской Федерацией запрета на ввоз товаров из стран ЕС, США, Украины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Министр культуры: белорусская диаспора – неотъемлемая часть Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://telegraf.by/2013/07/ministr-kultura-belorusskaya-diaspora-neotemlemaya-chast-belarusi. – Дата доступа: 14.09.2014.
2. Майничева, А. Ю. Питание белорусов, греков и эстонцев Верхнего Приобья в первой половине XX века / А. Ю. Майничева // Традиционная пища как выражение этнического самосознания. – М., 2001. – С. 99 – 111.
3. Сяргеева, Г. Беларуская дыяспара ў нацыянальнай гістарыяграфіі XX стагоддзя / Г. Сяргеева // Запісы= ZAPISY / Беларускі інстытут навукі і мастацтва ; рэдкал. : Т. Э. Бэрд (рэд.) [і інш.]. – New-Jork – Minsk, 2001. – Т. 25. – С. 5 – 40.
4. Григорьева, Р. А. Белорусы и поляки Калининградской области: конфессия и идентичность / Р. А. Григорьева // Беларусь вачыма польскіх этнографаў XIX– першай паловы XX ст. (да 200-годдзя Ю. Крашэўскага і 125-годдзя К. Машыньскага) : матэрыялы Міжнар. навук. канф., Мінск, 18-20 кастрычніка 2012 г. / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; Польскі інстытут у Мінску ; гал. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2013. – С. 41 – 50.
5. Григорьева, Р. А. Белорусы в Калининградской области (переселение, демография, идентичность) / Р. А. Григорьева // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2011. – Вып. 10. – С. 322 – 331.
6. Тихомиров, А. В. Взаимодействие Республики Беларусь с Калининградской областью Российской Федерации в 1992 – 2013 гг. / А. В. Тихомиров / Электронная библиотека БГУ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/90628/1/tihomirov_%202013_Actual_probl_IR.pdf. – Дата доступа: 09.09.2014.
7. Шабельцаў, С. Беларусы ў Аргенціне: грамадская дзейнасць і рээміграцыя ў СССР (1930-1960-я гг.) : зб. дакументаў і ўспамінаў / С. Шабельцаў ; рэд. Н. Гардзіенка. – Мінск : Медысонт, 2009. – 366 с.
8. Традиционная культура белорусов во времени и пространстве / А. В. Титовец [и др.] ; науч. ред. А. В. Титовца. – Минск : Беларус. наука, 2013. – 579 с.
9. Белорусы в Пермском крае: очерки истории и этнографии / А. В. Черных [и др.]. – СПб. ; Пермь : Маматов, 2013. – 288 с.
10. Беларускае замежжа = Белорусское зарубежье / склад. Н. А. Голубева. – Мінск : БелЭн, 2010. – 480 с.
11. Отчёт о работе региональной национально-культурной автономии «Калининградское землячество белорусов» за 2011 год // Ассамблея народов России. Калининградское региональное отделение [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://снкс.рф/index.php/2012-02-16-08-54-37/ob-edineniya/belorusy/42-otchet-o-rabote-regionalnoj-natsionalno-kulturnoj-avtonomiii-kaliningradskoe-zemlyachestvo-belorusov-za-2011-god.html. – Дата доступа: 09.09.2014.
12. Калининград // Посольство Республики Беларусь в Российской Федерации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.embassybel.ru/departments/kaliningrad/. – Дата доступа: 14.09.2014.
13. Петроченко, А. Ветер в наши паруса! / А. Петроченко // Вечерний Брест [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://vb.by/article.php?topic=3&article=17378. – Дата доступа: 17.10.2014.

14. Под небом голубым // Транспорт в Гомеле [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://gomeltrans.net/news/press/107/. – Дата доступа: 17.10.2014.

15. Мэр Калининграда снялся в фильме // Электронное периодическое издание «Klops.ru» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://klops.ru/news/obschestvo/92249-mer-kaliningrada-snyalsya-v-filme. – Дата доступа: 20.10.2014.

16. Архив Центра исследований белоруской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси – Ф. 6. Оп. 14. Д. 202.

17. В Калининградской области могут проживать более 100 тысяч человек, имеющих второе гражданство // Сайт Управления Федеральной миграционной службы по Калининградской области [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.fms39.ru/index.pl?file=news.pl&sspath=pl&do=news&nwid=200. – Дата доступа: 03.10.2014.

18. Третье поколение. В 18 из 22 муниципальных образований Калининградской области есть белорусские землячества // Народная газета [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ng.sb.by/soyuznoe-veche/article/trete-pokolenie-v-18-iz-22-munitsipalnykh-obrazovaniy-kaliningradskoy-oblasti-est-belorusskie-zemlyachestva.html. – Дата доступа: 17.10.2014.

19. Я продолжаю служить на границе // Вечерний Брест [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://vb.by/mobile/article.php?id=20742. – Дата доступа: 17.10.2014.

20. Мы – одна семья // Официальный сайт Постоянного комитета Союзного государства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.postkomsg.com/news/monitoring_smi/191241/. – Дата доступа: 22.10.2014.

21. Архив Центра исследований белоруской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси – Ф. 6. Оп. 14. Д. 201.

22. Мы намерены расширять сотрудничество // Рэспубліка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://respublika.sb.by/kontakty/article/my-namereny-rasshiryat-sotrudnichestvo.html. – Дата доступа: 22.10.2014.

23. Товарооборот Калининградской области и Белоруссии за полгода превысил $150 млн // ИА «Росбалт» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.rosbalt.ru/kaliningrad/2014/08/12/1302804.html. – Дата доступа: 22.10.2014.

24. Белорусский фундамент для Калининградской области // Советская Белоруссия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ng.sb.by/soyuznoe-veche/article/belorusskiy-fundament-dlya-kaliningradskoy-oblasti.html. – Дата доступа: 22.10.2014.

25. Вылегжанина, У. «Кузнечики» встают рано / У. Вылегжанина // Интернет-портал «Российской газеты» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.rg.ru/2013/03/21/kuznezhiki.html. – Дата доступа: 22.10.2014.

26. Гендиректор Центрального рынка Калининграда: психология жителя Калининграда – белорусский товар самый лучший, дешевый, качественный [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ctv.by/node/32587. – Дата доступа: 17.10.2014.

27. Памятник Франциску Скорине // Prussia39.ru. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.prussia39.ru/sight/index.php?sid=864. – Дата доступа: 02.10.2014.

28. Калининградское землячество белорусов получило в дар от Минкульта Беларуси бронзовые гербы областных центров // Информационный портал «Старого.NET» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://news.starogo.net/news.php?id=33960. – Дата доступа: 23.10.2014.

29. Вылегжанина, У. На триумфальную колонну в Калининграде установили Орден Победы / У. Вылегжанина // Интернет-портал «Российской газеты» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.rg.ru/2013/06/21/reg-szfo/orden-anons.html. – Дата доступа: 05.10.2014.

30. Деревянная церковь в дюнах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://m.fotki.yandex.by/users/gala-boinchanu/view/356749/. – Дата доступа: 07.10.2014.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исследованию этнокультурного сотрудничества белорусской диаспоры Калининградской области с Республикой Беларусь. Оно наиболее успешно развивается в культурной и экономической сферах. Особую актуальность данное сотрудничество приобретает после введения Российской Федерацией санкций по отношению к странам ЕС, США, Украине.

SUMMARY

The article is devoted to research of ethnic and cultural cooperation of the Belarusian Diaspora of the Kaliningrad region with the Republic of Belarus. It is most successfully developed in cultural and economic spheres. Special urgency this cooperation takes after the introduction of sanctions by the Russian Federation to the EU countries, the USA, Ukraine.

Вяргеенка С. А.

МАТЫЎ ПЕРШАГА ВЫГАНУ СВОЙСКАЙ ЖЫВЁЛЫ Ў БЕЛАРУСКІХ ГАСПАДАРЧЫХ ЗАМОВАХ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 11.03.2015)

Замовы з’яўляюцца тымі з нямногіх фактаграфічных крыніц, дзе захаваліся назапашаныя за немалыя стагоддзі (а то і тысячагоддзі) веды і можна гіпатэтычна ўзнавіць хаця б найбольш істотныя светапоглядныя, міфалагічныя элементы, што яшчэ жывуць у глыбінях народнай памяці. Творы замоўнага жанру вызначаюцца багацейшай інфарматыўнасцю і глыбіннай гістарычнай памяццю. У гэтых творах найбольш поўна зафіксаваны асноўныя ментальныя якасці народа, паказана гісторыя яго развіцця і паступовага далучэння да гуманістычных агульначалавечых каштоўнасцей і нормаў.

На жаль, незваротна згублены самыя раннія замовы, што прамаўляліся нашымі пращчурамі, калі яны збіраліся на паляванне і выконвалі рытуальна-магічныя «танцы-скокі». З аседласцю мяняецца ўклад жыцця, калі спыняецца вечны пераход з месца на месца ў пошуках ежы, бяспечнага месца для адпачынку і начоўкі, калі збіральніцтва замяняецца вырошчваннем раслін (земляробствам), а паляванне – прыручэннем і развядзеннем жывёлы (жывёлагадоўляй), з’яўляюцца новыя клопаты сельскагаспадарчага кшталту: распрацаваць дзялянку зямлі для пасеву, прыручыць і дагледзець жывёлу. Ці не адной з першых старажытным чалавекам была прыручана карова, і ў гаспадарцы ёй адводзілася прыярытэтнае месца карміцелькі, таму яе больш апякалі (пра што сведчыць калекцыя замоў, што вылучаецца колькасцю ў параўнанні з іншымі), пра яе больш клапаціліся. З цягам часу адбываецца пашырэнне семантыкі вобраза (маецца на ўвазе не толькі гаспадарчая, але і магічна-сакральная функцыя (дождж – нябеснае малако і г. д.)) і па шкале падзелу архаічнай карціны свету «прырода – культура» карове адводзіцца сталае месца ў сацыялізаваным асяроддзі. Асабліва чулае стаўленне да

каровы назіраецца з боку гаспадыні, якая ў асноўным даглядала, карміла, даіла, аберагала жывёлу ад хвароб, што адлюстравана ў функцыянальнай групе замоў на першы выган жывёлы на пашу. Праз адносіны чалавека да жывёлы раскрываецца хоць і ўніфікаваны, пазбаўлены асобасных уласцівасцей, але псіхалагічна дакладна і ўсебакова распрацаваны характар гэтых адносін. У якой бы мясцовасці ні былі запісаны творы, амаль заўсёды ў тэкстах гучыць субматыў «зварот замаўляльніка (гаспадыні) да каровы», прычым вельмі часта ў адносінах да аб’екта ўжываюцца памяншальна-ласкальныя слоўныя канструкцыі: *«…пад сваю кароўку саджуся, луной абгаражуся, зорамі асыплюся…»*[1] (зап. у в. Чацвярня Жлобінскага р-на ад Н. С. Здараўцовай, 1926 г. н.); *«І ты, вадзіца-царыца крынішная, каладзішная, рачная, памагала статку, памажы і етай рагатай скацінцы, чорнай шарсцінцы»*; *«Адчыняйцеся, царскія вароты, мінайцеся ў етай скацінкі, чорнай шарсцінкі ўрокі»* (зап. у в. Бабовічы Гомельскага р-на ад М. Я. Васілеўскай, 1935 г. н.); *«Штоб кароўка стаяла і ў яе малачко прыбывала»* (зап. у в. Капараўка Рэчыцкага р-на ад А. Д. Бур’як, 1911 г. н.); *«Ідзі, мая кароўка, ідзі, мая чорна-белая…»*; *«Зорачка* (мянушка каровы. – *С. В.*), *не тойся, уроку не бойся…»* (зап. у в. Бацунь Буда-Кашалёўскага р-на ад М. А. Іванчыкавай, 1936 г. н.); *«Як аснована зямля на трох кітах, на трох кіцінах, як з места на места зямля не шэвеліцца, так бы любімая скацінка (чарнавушка, пестравушка і прочая) з места не шэвелілась»* («Ад лягання каровы», в. Краўцоўка Гомельскага р-на [1, с. 24]). Замовы цікавыя яшчэ і тым, што хаця створаны яны ўжо ў часы хрысціянства (*«Не дай ёй, Госпадзі, ні нажнога лягання, ні хваставога махання… Госпадзі, прымі мой дух»*) тым не менш у іх яскрава праявіліся рудыменты старажытных вераванняў: у міфалогіі нашых старажытных продкаў агульнапрынятым было меркаванне пра тое, што зямля знаходзіцца пасярэдзіне акіяна і трымаецца на трох кітах/чарапахах. У прыведзеных прыкладах адметнае ўяўленне: «Зямля стаіць на трох кітах, на трох кіцінах/кіціцах». У замове «Пры выгане скаціны ў поле» таксама зафіксаваны архаічныя ўяўленні – відавочныя рудыменты шанавання святла (ясны свет) – і салярны культ (*«Красна сонца і ясен свет, і з лунамі яснымі, і звёздамі частымі, з зорамі вогненнымі, і ранішняй расой, і з вячэрняй, і сушу і мора насычаеш, і маць-сыру зямлю ўграваеш…»* (в. Верхняя Алба Жлобінскага р-на) [2, с. 489]. «Ясны свет» як прыналежнасць вышэйшай боскай сілы ўжываецца нароўні з жыццядайнымі зямлёй, сонцам і нябеснымі свяціламі. Ідэя белага свету, цяпла як умовы жыцця ў язычнікаў звязвалася з Дажбогам, а боства сонечнага дыска – «дневное око» – з Хорсам. Такім чынам, у свядомасці старажытнага чалавека размяжоўваліся паняцці «сонечны дыск» і «сонечнае яснае святло» (Хорс – бог сонечнага дыска быў нібы другарадным, дапаўненнем да Дажбога, які даў, стварыў Сусвет, «белы свет»). Сваім маштабна-касмічным малюнкам, дзе аб’яднаны і сонца, і луна, і зоры, і росы, і суша, і мора (*«распусці зялёну*

[1] У артыкуле выкарыстаны матэрыялы архіва навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі пры кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі УА «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны»

траву па лясах, па лугах, па канавах, па кустах»), узбуйненымі прыродна-ландшафтнымі вобразамі замова выявіла даволі падрабязна і дэталёва распрацаваную сімволіку, якая захавала аўтэнтычнасць. Аснову самога замаўляльнага рытуалу складаў сакральна-магічны пачатак. Абрад уяўляў сабой нібы дыялог з Сусветам, зварот чалавека да бостваў: *«Сахрані ты маіх мілых жыватоў ад усякага ліхадзея. Даруй маім жыватам піценне і ядзенне, пакрый іх шоўкавай пеляной, а ліхадзея забі вогненнай стралой, агнём-пламенем…»* (зап. у в. Гарадзец Рагачоўскага р-на ад Г. Д. Талашовай). Да таго ж, не будзе лішнім адзначыць уменне нашага продка-творцы ўзнавіць жывое дыханне сівой даўніны, вылучаючы, здавалася б, вядомыя побытавыя рэаліі. У шэрагу замоўных тэкстау дамінуюць ахоўна-засцерагальныя матывы. Напрыклад, *«бабка Лукер'я, храні маю кароўку жалезнымі прутамі і ў гарах, і ў барах, і ў далінах, і ў лугах…»* (зап. у в. Жгунь Добрушскага р-на ад Е. Я. Кліменкі, 1929 г. н.); *«Прашу Божую Маць Прачыстую, спасі маю чорна-рабую кароўку ад буйнага ветру, дробнага дажджу і лютай змяі»* (зап. у в. Хальч Жлобінскага р-на ад Г. П. Бабковай); *«Божы прыпадобнік, пасі ў дзень пад сонцам, вечарам пад месяцам, пад яснымі зорамі. Гасподняю палою ўкрывай, каменнай сцяной застаўляй, маю карову аберагай. Святы пагон, гані маю карову дамой»* (зап. у в. Орсічы Бабруйскага р-на ад П. І. Букас, 1926 г. н.). Першы выган худобы на пашу тэмпаральна прымеркаваны да грамадска-рэлігійнага свята Юр'я, таму ў тэксце дадзены матыў дапаўняецца матывам звароту замаўляльніка, дзе аб'ектам з'яўляецца гэты хрысціянскі святы, бо менавіта да яго перайшлі функцыі аховы жывёлы і палеткаў, якімі раней валодаў язычніцкі «скоцій бог» Велес.

У замовах названай функцыянальнай групы матыў першага выгану («замаўляльнік выганяе жывёлу») дапаўняецца аналагічнымі рэальнымі дзеяннямі гаспадыні, і адбываецца гэты акцыянальна-вербальна-рэальны рытуал у адзін з самых важных дзён гадавога кола ў гаспадарчай дзейнасці селяніна – на Юр'е (6 мая), свята, што прысвячаецца святому Георгію-пераможцу, заступніку свойскай жывёлы і засеянай нівы. На Юр'я гаспадары з падарункамі-ахвярапрынашэннямі аглядалі палеткі, першы раз выганялі на выпас жывёлу. Святы Юрый – «Божы ключнік», захоўвае ключы, і толькі ён здольны замыкаць зямлю на зіму і «адмыкаць зямліцу, выпускаць расіцу», якая (і гэтая вера дажыла да нашых дзён) мела незвычайную цудадзейную, гаючую сілу, што адлюстравана ў каментарыях інфарматараў і адпаведных замоўных матывах: *«Трэба было, каб карова абавязкова ўхапіла юр'еўскай расы, штоб здаровая была, штоб малако давала»* (в. Шыхаў) [2, с. 355]; *«Ідзі, кароўка, у чыстае поле, на юр'еўскія росы, на мікольскія травы. Юр'еўскія росы співай, Мікольскія травы з'ядай, нанач дамоў прыбывай з поўнымі бачкамі, густым малачком, жоўтым маслечкам»* (зап. у в. Пратасы Акцябрскага р-на ад Я. Ф. Сілівончык, 1921 г. н.); *«Госпаду Богу памалюся, святому Юр'ю-Ягор'ю пакланюся. Прашу цябе, Юр'я-Ягор'я, выганяю я табе скаціну на шырокую даліну, на Юр'еву расу»* (зап. у в. Валосавічы Акцябрскага р-на ад Н. П. Юрчак, 1925 г. н.). Карову выганялі на юраўскую расу з адметнымі дзеяннямі, прызначанымі для абароны жывёлы, і гэта яшчэ раз даказвае, што

асаблівасці менталітэту народа, у дадзеным выпадку славян, непасрэдна звязаны з укладам яго жыцця, сацыякультурнымі ўмовамі і вераваннямі. Разам з шырока распаўсюджанымі элементамі жывёлагадоўчай магіі існавала шмат уяўленняў, што грунтаваліся на практычнай дзейнасці сялян, іх асабістых назіраннях. Так, дойнасць каровы гаспадары вызначалі па шэрагу знешніх прыкмет: тлустых жылах на жываце, доўгаму хвасту, худой шыі, тонкай скуры, па месцы, якое займае карова ў статку (немалочная карова цягнецца ззаду) [3, с. 76]. Таму зразумела, што гарантам поспеху ў гаспадарчых справах было не толькі веданне, але і следаванне назапашаным стагоддзямі ведам, традыцыям, абрадам, хоць яны найчасцей спалучалі ў сваім складзе рэальнае і ірэальнае, рэалістычнае і фантастычнае. А. Д. Бур'як, 1911 г. н., з вёскі Капараўка Рэчыцкага раёна ведае некалькі спосабаў абароны каровы пры першым выгане: *«Першы раз выганяюць карову ў поле з вярбою. Вярба павінна быць свяцонаю. Толькі вярбу свяціць трэба за нядзелю да Пасхі. Выганяючы карову ў поле, трэба гаварыць так: "Ехаў Юр'я на сівой лошадзі, а Рыгор'я дзяржаў востры меч, засякаў ведзьмарам і ведзьмам усяку рэч, штоб да варот ні дапускаці, ад маёй кароўкі нікому спору не атабраці»*. Юр'я/Ягор'я/Рыгор'я звычайна ўспрымаецца як адзін святы, але ў розных мясцінах яго імя вымаўляецца па-рознаму. У нагаданых замовах ён уяўляецца як дзве асобы. Хутчэй за ўсё, гэта здарылася таму, што інфарматар недасканала запомніла тэкст. Тады чытаем: *«Ехаў Юр'я-Рыгор'я...»*, – і далей па тэксту. Параўнаем. У замове «Выганяючы тавар у поле», запісанай у вёсцы Орсічы Бабруйскага раёна ад П. І. Букас, 1926 г. н., *«святы Юрый-Грыгорый, Божы прыпадобнік, пасі ў дзень пад сонцам, вечарам пад месяцам, пад яснымі зорамі»*. А. Д. Бур'як таксама рэкамендуе: *«Першы раз выганяць карову ў поле можна і з розгамі ліпы або клёна, якія застаюцца пасля Тройцы. Абыходзячы карову, тры разы гавораць такія словы: "Ішла Прачыстая Маці полем, несла пясочак у прыполі, панесла ў царкву. Як таго пясочку нікому не ўзяці, так ад маёй кароўкі нікому спору не атабраці"»*; *«Загаворваць можна і макам. Робяць гэта так. На Макавей свецяць мак (мак звычайна свецяць у бліжайшай цэркві) і тым макам пасыпаюць хлеў, дарогу, дзе і кудой ходзіць карова, каб ніякая трасца і гадасць не ішла ў хлеў і не чаплялася да каровы. Пасыпаючы мак, гавораць: "У чыстым полі стаіць стол, за тым сталом сядзіць Маці Божа, чорнай рызай абкрыта, чорным макам абсыпана. Як таго маку не падабраці, так ад маёй кароўкі спору нікому ў свеце не атабраці". Гаварыць тры разы»*. Даволі своеасаблівы ахоўна-засцерагальны акт пры першым выгане каровы здзяйсняе М. У. Прышчэп, 1927 г. н., з вёскі Ручаёўка Лоеўскага раёна: *«Трэба ўзяць булку хлеба, разрэзаць на тры куска. Туды маку свячонага, солі святой. Вярбічкай святой на крыжу тры разы ўдарыць у хляве і сказаць: "Ідзі, мая кароўка, на юраўскія росы, на мікольскія травы, і хадзі, мая кароўка, па лясам, па палям, траўку з'ядай, а расу співай, а ка мне з вялікай карысцю прыбывай. А ты, ведзьма-гадзюка, нажом разрэжся, на іголку наткніся, ты ж маёй каровачкі малака не наясіся"»* [4, с. 28 – 29].

Сакральна-магічны акт замаўлення ўражвае глыбінёй, прадуманасцю кожнага ўжытага сімвала паасобку і ўсёй мастацка-вобразнай і ідэйна-функцыянальнай сацыякультурнай сістэмы ў цэлым. Сапраўды, хлеб у славян спрадвеку ўспрымаўся як дарунак нябёсаў, Бога і надзяляўся найбольшай сакральнай сілай, якая здольная ўберагчы, абараніць ад злых сіл. Як і хлебу, солі таксама надавалі апатрапеічныя ўласцівасці: лічылася, што злыя духі баяцца солі, таму яна можа выкарыстоўвацца ў якасці абярэга. Мак у міфалагічным успрыманні старажытнага чалавека звязваўся з сімволікай не толькі наркатычнага, снатворнага ўздзеяння, але і смерці, бо гэта быў атрыбут грэчаскага бога сну Гіпноса – брата бога смерці Танатаса [5, с. 229 – 230]. Хутчэй за ўсё, такая семантыка фрагмента замовы «Ад прыстрэку», калі сарокі *«панеслі* (прыстрэкі-ўрокі. – *С. В.*) *па макавай траве, крыллямі разнеслі, лапкамі разгрэблі, клювамі раздалблі»* (зап. у в. Салагубава Лельчыцкага р-на ад А. І. Бех, 1913 г. н.). Макавая трава, відавочна, у дадзеным кантэксце валодае тымі ж наркатычнымі і нават смяротнымі ўласцівасцямі, што і сам мак, таму на макавай траве лягчэй здзейсніць поўнае знішчэнне хваробы. Адметны статус маку ў многіх традыцыях звязваецца з тым, што ён шырока прымяняецца ў народнай медыцыне і магіі.

Іншай, найбольш распаўсюджанай у замоўным жанры рысай маку, якая грунтуецца на жыццёвыхназіраннях селяніна-гаспадара, з'яўляецца наяўнасць неверагодна вялікай колькасці дробнага насення, што, адпаведна, прыводзіла да высновы: палічыць ці сабраць гэтыя дробныя чорныя/шэрыя зярняткі немагчыма. На гэтым перакананні трымаецца апатрапеічная функцыя маку. Нельга абмінуць увагай цікавыя сведчанні інфарматараў, дзе яны засяроджваюцца на традыцыйных правілах паводзін, адметнасцях побытавых адносін, абставінах лекавання і г. д.

Абсыпанне макам з'яўляецца адным са спосабаў засцярогі ад ведзьмы, і тут такама бачна дубліраванне рэальнага дзеяння словамі, прычым і ў рэальнай, і ў вербальнай частцы гэтага магічнага рытуалу прысутнічае адзін матыў. Так, каб абараніць карову ад чараў ведзьмы пры першым выгане на пашу, А. Д. Бур'як параіла: *«Загаворваць макам можна і так: абсыпаючы дарогу, хлеў і інш., гавораць такія словы: "Кароўку асыпаю макам, ганю карову на пашу"»*. І яна ж ведае замову «Каб карова жырнае малако давала». Тут мак выкарыстоўваецца для абароны лугу, дзе будзе пасціся статак: *«... на том прыстоле – шаўкова скацерка, на той скацерцы ляжаць дзве макаўкі сярэбраная і залатая. Бяру я тыя макаўкі ды рассею па зялёнаму лугу, па шаўковай траўцы. Тут чорна-рабой кароўцы хадзіць, траўку з'ядаць, расу співаць, хазяйцы карысць аддаваць»*. Шчыра верыць, што абараняе сваю карову, абсыпаючы яе макам, і Н. А. Юрчак, 1933 г. н., з вёскі Валосавічы Акцябрскага раёна: *«Абсыпаю сваю карову макам. Хто еты мак сабярэ, той маей карове ўракне… Як маку ведзьме не сабраць, так у етай каровы спору не ўзяць»*. Нават сама Багародзіца, ведаючы магічную сілу маку, карыстаецца ім для абароны лугоў: *«Разрыла Прачыстая Маці залатую макаўку і стала рассяваць па зялёных травах, па шаўковых лугах, дзе будзе хадзіць мая скацінка…»* (зап. у в. Бабовічы Гомельскага р-на ад М. Я. Васілеўскай,

1935 г. н.). Прыкладаў, што з’яўляюцца сведчаннем багацця міфалагічных уяўленняў старажытнага чалавека, можна ўзгадаць значна больш, але і з вышэйпрыведзеных зразумела, якую сілу надавалі магічнаму ўздзеянню маку нашы продкі.

Са старажытных часоў славяне верылі, што ў дзень святога Юрыя ён на белым кані аб’язджае палеткі, не толькі бярэ пад сваю апеку-абарону ўсходы і свойскую жывёлу, але і дапамагае пастухам. Таму Юр’е – гэта і свята пастухоў, бо ад іх у многім залежала захаванне статку. Таму, выганяючы кароў на пашу першы раз, кожная гаспадыня выносіла пастуху «абетнік»-прынашэнне, свайго роду ахвяраванне – надзея і падзяка за добрае стаўленне да жывёлы. У сваю чаргу і пастух «дзяліўся» гэтым набыткам-падарункам з духамі пашы, здзяйсняючы пры гэтым адпаведныя, вядомыя толькі пастухам «прафесіянальныя» сакральна-ахоўныя дзеянні, накіраваныя на захаванне даверанага яму статка ад драпежнікаў, імкнучыся з дапамогай магічных дзеянняў «замкнуць губы і зубы ваўкам»: *«Чорнай рызай вочы засцілаю, засланяю, замыкаю зубы, губы, ногці, когці залатымі замкамі, сярэбранымі ключамі»* (зап. у в. Гадзілавічы Рагачоўскага р-на ад М. А. Зыкавай, 1921 г. н.).

Такі складаны абрад першага выгану, яго міфалагічны змест, адзіны вербальна-акцыянальна-рэальны комплекс сведчаць пра тое, што ў свядомасці носьбітаў традыцыйнай народнай культуры ён успрымаўся як адзінае цэлае і быў накіраваны на абарону жывёлы ад «ведзьмы-гадзюкі» і на тое, каб карова хадзіла *«на Юраўскія росы, на Мікольскія травы… а ка мне* (гаспадыні. – *С. В.*) *з вялікай карысцю»* прыбывала [4, с. 28].

Згодна з прынцыпам цыклічнасці, супадзення законаў прыроднага і чалавечага светаўпарадкавання, абрадавыя дзеянні паўтараліся кожны год, тым самым забяспечвалася і трываласць традыцыі, і спадзяванне на адпаведны вынік. Так, кожны год, выганяючы першы раз карову на пашу, гаспадыня прамаўляе: *«…бяру хварасцінку, выганяю скацінку на шырокую далінку»* («Для каровы», зап. у в. Гусявіца Буда-Кашалёўскага р-на ад А. М. Барабанавай, 1911 г. н.).

З прычыны традыцыйнасці ўсёй беларускай культуры гэтыя і іншыя рэкамендацыі захаваліся, нягледзячы на гістарычныя і рэлігійныя змены на працягу доўгага перыяду, і дайшлі да нашых дзён, бо і цяпер карову, выганяючы першы раз, пабіваюць галінкай вярбы. Так, Ева Іванаўна Лешчанка, 1925 г. н., з вёскі Гаць Акцябрскага раёна прызнаецца: *«У мяне заўсёды дрэнна было з каровай, пакуль мне маці не перадала свае словы. Гэта трэба казаць, калі гоніш карову першы раз на пашу, трэба ўзяць карову і сказаць: “Святы Юр’я, Ягор’я, памажыце вы мне маю скацінку адратываць. Выганяю я сваю скацінку на Юр’еву расінку, на шаўковую травінку”»*. Замова запісана ў 2003 г., і гэта пацвярджае меркаванне, што для паспяховага вядзення гаспадаркі неабходна, па-першае, валодаць адпаведнымі ведамі, добра вывучанай і засвоенай інфармацыяй, праверанай і пацверджанай практыкай, а па-другое, замовы як жанр бытуюць у якасці актыўнага пласта культуры і па сённяшні дзень функцыянуюць ў сацыяльна-побытавай сферы жыцця народа.

ЛІТАРАТУРА

1. Народная духоўная спадчына Гомельскага раёна / уклад., сістэм., тэкст. праца і рэд. В. С. Новак. – Гомель : Полеспечать, 2007. – 456 с.
2. Святло каштоўнасцей духоўных. Жлобінскі край: мінулае і сучаснасць / пад агул. рэд. В. С. Новак, А. А. Станкевіч. – Гомель : Полеспечать, 2009. – 544 с.
3. Сержпутоўскі, А. К. Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў / А. К. Сержпутоўскі. – Мінск : Універсітэцкае, 1998. – 301 с.
4. Лоеўшчына… Бэзавы рай, песенны край: сучасны стан традыцыйнай культуры Лоеўшчыны / уклад., сістэм., тэкст. праца В. С. Новак. – Гомель : Сож, 2007. – 472 с.
5. Словарь символов и знаков / авт.-сост. Н. Н. Рогалевич. – Минск : Хорвей, 2004. – 510 с.

РЕЗЮМЕ

В статье проанализированы особенности белорусских заговоров, касающихся первого выгона скотины на пашню.

SUMMARY

In article features of the Belarusian plots concerning the first pasture of cattle on an arable land are analysed.

Грыневіч Я. І.

АРНІТАЛАГІЧНЫ КОД БЕЛАРУСКІХ ПАЗААБРАДАВЫХ ЛІРЫЧНЫХ ПЕСЕНЬ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 16.03.2015)

Даследаванне кодаў традыцыйнай беларускай культуры з’яўляецца прыярытэтным накірункам у сучаснай фалькларыстычнай навуцы.

Праз вывучэнне сістэмы кодаў, прадстаўленай у пазаабрадавых лірычных песнях, адкрываецца перспектыва для пазнання карціны свету, увасобленай менавіта ў гэтым вялікім пласце духоўнай спадчыны беларускага народа. Тэма артыкула – арніталагічны код, элементы якога займаюць выключнае паводле сваёй значнасці месца сярод заанімічных вобразаў.

Мэта – выявіць асноўныя «птушыныя» вобразы лірычных песень, вызначыць іх семантыку і функцыянальнасць.

Некаторыя крокі ў даследаванні арніталагічнага кода традыцыйнай культуры былі зроблены беларускімі вучонымі. Змястоўныя і грунтоўныя артыкулы беларускіх навукоўцаў Т. В. Валодзінай, Л. М. Салавей, С. І. Санько і іншых, прысвечаныя птушкам, прадстаўлены ў энцыклапедычным слоўніку «Міфалогія беларусаў» (2011) [1]. Аднак не ўсе элементы арніталагічнага кода ўвайшлі ў названае выданне. Некаторыя аспекты функцыянавання птушыных вобразаў былі разгледжаны М. А. Камаровай у дысертацыйным даследаванні «Архетыпічнасць, асаблівасці семантыкі і функцыянавання арнітаморфных вобразаў-сімвалаў у беларускім фальклоры» [2]. Таксама функцыянаванне арнітаморфнай сімволікі на шырокім фальклорным матэрыяле разгледзела Т. А. Бернштам

[3]. Даследчыца паказала, што вобразы як дзікіх, так і хатніх птушак выступаюць ва ўсходнеславянскай культуры сярэдзіны XIX – пачатку XX ст. у першую чаргу як сімвалы прадстаўнікоў «шлюбных груп» у полаўзроставай структуры [3, с. 31]. Аднак арніталагічныя вобразы, якія займаюць адметнае месца ў беларускіх пазаабрадавых лірычных песнях, не былі прадметам спецыяльнага даследавання, а разглядаліся толькі фрагментарна.

Арніталагічны код лірычных песень прадстаўлены вобразамі ластаўкі, зязюлі, галкі, галубкі, голуба, арла, сокала, салаўя і іншых. Некаторыя з птушак утвараюць у песенных творах устойлівыя пары: голуб і галубка, сокал і саколка. Згодна з логікай народнай лірыкі, арніталагічныя вобразы выкарыстоўваюцца, у першую чаргу, для абазначэння полавай прыналежнасці лірычных герояў.

Шырока прадстаўлены ў беларускіх пазаабрадавых лірычных песнях вобраз зязюлі («Кукавала зязюля, з бору летучы…» [4, № 231], «Каюся млода, а не памалу…» [4, № 201], «У вішнёвым садзе…» [5, № 43] і інш.). Як правіла, у песенных тэкстах гэтая птушка з’яўляецца ўвасабленнем жаночага пачатку. Як заўважае Т. А. Бернштам, «у беларуска-ўкраінскім фальклоры назва “зязюля” (з варыянтамі: перапёлка, галачка, ластаўка) з’яўляецца галоўнай ва ўзроставай сімволіцы паўнагадовых дзяўчын, дзяўчын-нявест» [3, с. 28]. Яна традыцыйна не мае мужчынскай пары. У творах зязюля сімвалізуе жонку, што сумуе па мужу (*«Кукавала ды кукулечка / На белай бярозе, / Заплакала да міленькая, / Што мілы ў дарозе»* [6, № 330]); спакутаваную маці, заклапочаную лёсам дачкі, якую аддалі замуж далёка ад роднага дома (*«А ў бары, у бары там зязюля кукуе, / Па мне, маладой, мая мамка бядуе. / – Пакінь, перастань, зязюля, кукаваці, / Пакінь, перастань, мамачка, бедаваці»* [7, с. 233]); дзяўчыну-сірату з нялёгкім лёсам (*«Кувала зязюля, цераз сад летучы, / Плакала сіротка, на службу ідучы»* [7, с. 28]). У такім кантэксце гэты арніталагічны вобраз набывае семантыку разлукі, смутку, тугі, адчаю, роспачы, горкай, нешчаслівай долі.

Пашыраны ў пазаабрадавай лірыцы матыў ператварэння жанчыны ў зязюлю («Каліна з малінаю…» [5, № 52], «Аддаў мяне татачка…» [5, № 119] і інш.). Маладзіца пераўвасабляецца ў яе і ляціць у бацькоўскую хату, сад: *«Ператварылася і зязюлькаю – / Да роду паляцела»* [8, № 28]; *«Ой, даўно-даўно я ў мамкі была: / А ўжо тыя сцежачкі травой зараслі, / Травой зараслі, лісцем запалі, / Чырвонай калініцай завесіліся. / Калі захачу – траву патапчу, // чырвоную калініцу у пень высеку. / У пень высеку, у корань вырву / А ў роднай мамачкі у гасцях пабуду. / Буду я ляцець, буду кукаваць / Сваёй роднай мамачцы голас падаваць»* [7, с. 258 – 259]. Марыць ператварыцца ў зязюлю і дзяўчына, што сумуе па любаму:

Каб я была зязюлькаю,
Каб я крыллі мела,
То я тую б Украіну
Кругом абляцела.
Абляцела ўсю Ўкраіну

І цёмны лясочак
І пачула міленькага
Ціхі галасочак [9, № 62].

У зязюлю таксама ператвараецца маці, якая хоча знайсці сына на чужыне:

Каб я была зязюлькаю,
Умела куваці,
Паляцела б на Ўкраіну
Сыночка шукаці.
Паляцела б на Ўкраіну
І сказала б: – Ку-ку!
Падай, падай, мой сыночку,
Хоць правую руку!
– Ой, рад бы я, мая маці,
Абедзве падаці,
Сыра зямля, смольна дошка –
Цяжанька ўстаці [9, № 204].

Як лічыць В. І. Яроміна, гэты матыў з'яўляецца сведчаннем веры чалавека ў ператварэнне і даносіць да нас рэшткі міфалагічнага мыслення [10, с. 34]. «Міфічная свядомасць губляе з часам асноўныя элементы свайго зместу (веру ва ўсеагульную адухоўленасць, у ператварэнні і г.д.), але форма выражэння эстэтычных каштоўнасных уяўленняў захоўваецца амаль некранутай, яна толькі крыху відазмяняецца, а таму і жыве вякамі», – тлумачыць яна [10, с. 27].

Зязюля, як і іншыя птушкі, выступае ў лірычных песнях у якасці пасрэдніка, што пераносіць весткі родным, сваякам: *«Па сяструлечку шлю зязюлечку, / А па цётачку – перапёлачку, / А па братачку – салавеечку…»* [7, с. 236].

Не менш распаўсюджаным арніталагічным вобразам лірычных песень з'яўляецца ластаўка («У нядзельку раненька на зары…» [11, № 7], «Ой, ляцелі гусі…» [12, с. 513] і інш.). Ён, як правіла, надзелены жаночай сімволікай: *«У нядзельку раненька на зары / Шчабятала ластаўка на моры. / Я на белым камушку сядзела, / Я ў крутыя беражкі глядзела»* [11, № 7]. Як бачна з прыведзенага тэксту, такі вобраз выкарыстоўваецца для абазначэння дзяўчыны перадшлюбнага ўзросту. Таксама ён можа абазначаць жонку, маці, сястру лірычнага героя: *«Прыляцелі к яму дзве-тры ластаўкі: / Первая ластаўка – родная мамачка, / Другая ластаўка – родная сястрыца, / Трэцяя ластаўка – то шэльма-жана»* [6, № 291]; *«Вылецела ластаўка з-пад яснай зары, / Прыехала сястра к брату з чужой стараны»* [7, с. 22].

Ластаўка, як правіла, не мае ўстойлівай пары ў лірычных песнях. Аднак часам у песенных творах гаворка вядзецца пра дзвюх птушак. У такім выпадку ластаўка выступае ў якасці эталона, ідэалу ўзаемаадносін паміж хлопцам і дзяўчынай: *«Як мы кахаліся, / Як ластаўкі ў стрэсе, / Цяпер разышліся, / Як дарожачкі ў лесе»* [12, с. 513].

Прадстаўлены ў беларускіх пазаабрадавых лірычных песнях і вобраз галкі («Каціласся чорна галка…» [11, № 139], «Ляціць галка цераз балку…» [12, с. 503] і інш.): *«Ляціць галка цераз балку, / Лятаючы, крача. / Маладая дзяўчыначка / Ходзіць гаем, плача»* [12, с. 503]. Ён, як правіла, сімвалізуе маладую дзяўчыну перадшлюбнага ўзросту. У большасці лірычных песень галка не мае ўстойлівай пары, яе вобраз нярэдка ўжываецца для таго, каб акцэнтаваць увагу на неадпаведнасці сацыяльнага становішча, узросту і г. д.:

Каціласся чорна галка па бару, па бару,
А за ёю ясны сокал паблізу, паблізу:
– Пастой, чорна галка, ты мая, ты мая!
Яна яму шчабятала: – Не твая, не твая!
Я убога сірацінка, а ты пан, а ты пан… [11, № 139].

Выкарыстанне ў песні такіх арніталагічных вобразаў падкрэслівае рознае сацыяльнае становішча дзяўчыны і хлопца, што, паводле традыцыйных уяўленняў, робіць амаль немагчымым іх далейшыя ўзаемаадносіны і шлюб.

Арыгінальную трактоўку набывае вобраз галкі ў сацыяльна-бытавой лірыцы: *«Зляталіся чорны галкі / Ды ўсё поле ўкрылі, / Заплакалі малойчыкі, / Жалю нарабілі. / – Злятайцеся, чорны галкі, / Злятайцеся ўгору, / А вы, млоды малойчыкі, / Ступайце дадому»* [6, № 150]. Традыцыйны жаночы вобраз у песні сімвалізуе салдат, што ідуць на вайну.

Распаўсюджаны ў пазаабрадавай лірыцы вобраз галубкі, што мае жаночую семантыку («А на тым тыночку…» [4, № 165], «Пакаціўся туман…» [9, № 88] і інш.). Ён найперш сімвалізуе маладую дзяўчыну: *«– А мы відзелі, а мы слышалі галубку тваю. / Яна прыляцела, крыллі распусціла, села над вадой. / Яна ўмывала бела сваё ліца крынічнай вадой, / Яна выцірала бела сваё ліца шаўковым платком, / Яна расчасала сваю русу косу частым грабянём»* [9, № 88]. Аднак гэты вобраз можа абазначаць і іншых асоб жаночага полу, напрыклад, маці: *«Мамка ж мая старэнькая, / Як галубка сівенькая»* [11, № 121].

У беларускіх лірычных песнях вобраз галубкі мае сталую пару – голуба, які, натуральна, выкарыстоўваецца для абазначэння асоб мужчынскага полу («Сею, сею рэдзьку…» [4, № 257], «Прыляцела два галубочкі…» [8, № 80] і інш.). Ён сімвалізуе маладога нежанатага хлопца (*«Зашчабятаў сізенькі галубчык / У зялёнай ляшчыне; / Закахаўся малады хлапчына / У прыгожай дзяўчыне»* [11, №268]); брата лірычнай гераіні (*«Прыляцела два галубочкі – / Гэта мае братулечкі»* [8, № 80]).

Голуб выконвае таксама пэўныя пасрэдніцкія функцыі ва ўзаемаадносінах паміж маладзіцай і яе сям'ёй, што жыве далёка: *«– Ляці, ляці, галубочак, / Толькі не садзіся, / А ты ж маёй радзіначцы / Нізенька скланіся»* [8, № 78].

Асобнае месца ў народнай лірыцы займае галубіная пара («Туман, туман, туман на даліне…» [4, № 166], «Сядзіць голуб на дубочку…» [11, № 67] і інш.). Яна сімвалізуе ўзаемнае каханне, згоду, узаемапавагу, выступае ідэалам ва ўзаемаадносінах паміж закаханымі: *«Зажывём мы,*

запануем, / Як галубкоў двое, / І раздзелім з табой шчасце, / Долю й нядолю» [12, с. 512]. Выкарыстанне вобразаў голуба і галубкі ў песнях пра неўзаемнае каханне падкрэслівае моц пачуццяў аднаго з маладых, надае твору эмацыянальнасць, псіхалагізм:

Ты ж мой міленькі, галубчык сівенькі,
Не па праўдзе жывеш.
Міма маёй хаты, міма вароцечак
Ды да іншай ідзеш.
Да іншай ідучы, да іншай ідучы,
Песенькі пяеш,
А мне, маладзенькай, галубцы сівенькай,
Жалю задаеш [11, № 301 б].

Выразнай мужчынскай сімволікай надзелены вобраз салаўя («Старана мая, старonaчка…» [4, № 188], «Сіні салавейка, чом ты не спяваеш…» [4, № 212] і інш.). У пазаабрадавай лірыцы ён увасабляе нежанатага хлопца (*«Сіні салавейка, чом ты не спяваеш, / Чы ты, салавейка, голасу не маеш? / – Патраціў я голас па зялёным гаю, / Па зялёным гаю, па ціхім Дунаю. / – Чаму ты, малады, чаму не гуляеш? / Чы ты, малады, шчасця, долі не маеш?»* [4, № 212]); казака (*«Там, у зялёненькім садочку, там салавейка шчабятаў. / Віць-віць-віць, цёх-цёх-цёх, ай-яй-яй, ох-ох-ох, там салавейка шчабятаў. / Там, у зялёненькім садочку, казак дзяўчыне гаварыў... / – Ой ты, дзяўчына чарнабрыва, ой, ці ты пойдзеш за мяне?»* [11, № 49]); брата лірычнай гераіні (*«Ты мой брацечка, салавеечка»* [7, с. 187 – 188]); яе мужа (*«– Салавейка мой, дружына мая, / Завёз ты мяне, дзе роду няма, / Дзе роду няма, чужая старана»* [8, № 25]).

Акрамя таго, ён выступае ў якасці «сувязнога» з бацькамі, родным домам: *«– Ляці, салавейка, / Дзе мая мамка жывець. / А скажы маёй мамачцы, / Што я з сваім мужам / Не ў любасці жыву»* [8, № 21]; *«– Ты ляці, салавеюшка, / На радзімую староначку, / На любімую яблыньку. / Суцяшай маю мамачку»* [8, № 82]. Ён павінен паведаміць сваякам пра нешчаслівы лёс маладзіцы ў чужой сям’і.

Вобраз сокала – вылучанай птушкі ў беларускай традыцыйнай культуры – займае важнае месца і ў лірычных песнях («Зажурыўся ясны сакалочак…» [4, № 221], «Ой, брацейка-саколачку…» [4, с. 25] і інш.). Т. А. Бернштам падкрэслівае, што гэтая птушка займае вышэйшую ступень у птушынай іерархіі, як і ў прыродзе [3, с. 30]. У першую чаргу, у лірычных песнях пад сокалам маецца на ўвазе «бел малойчык»: *«Сабраліся ўдалыя, што цвет, малайцы, эй! / На конях асёдланых быстры сакалы»* [13, с. 230]. У прыведзеным тэксце акцэнтуецца ўвага на мужнасці, сіле, хуткасці, спрытнасці малайцоў-сокалаў. Гэты арніталагічны вобраз абазначае брата лірычнай гераіні (*«– Ой, брацейка-саколачку, / Прымі мяне на зімачку. / – Ой, сястрыца-перапёлачка, – / Калі ў цябе дзетак столька»* [7, с. 25]; яе бацьку (*«Да пайду я каля гаю, выжану сакала з гаю, / Не сакала выгнала, але свайго ойчаньку»* [4, № 204]); гасцей (*«Наляцела саколікаў повен двор, / Ой, насела гасцей любых за мой стол»* [7, с. 65 – 66]).

У творах беларускай народнай лірыкі сокал мае сталую пару – саколку: *«– Я саколку меў, і замуж пайшла»* [11, № 266]. У пары яны ўвасабляюць узаемнае каханне, вернасць, шчырасць, у той час калі паасобку сімвалізуюць горыч растання, страты: *«Адлятае саколічак, адлятае, / Пакідае сакаліну, пакідае. / Ой, вярніся, саколічак, ой, вярніся, / Не вернешся, саколічак, азірніся... / Ад'язджае мой міленькі, ад'язджае, / Не пры кім мяне, малоду, пакідае»* [11, № 455].

Пры гэтым у пазаабрадавай лірыцы вобраз сокала таксама можа мець негатыўныя канатацыі*: «Ой, пад дубою пад зеляною / Там сядзеў голуб і з галубою. / Цалаваліся-мілаваліся, / Правым крыллечкам накрываліся. / Прыляцеў сокал з чыстага поля: / Убіў голуба – галубка ўдова»* [7, с. 134]. Сокал у творы прылятае з чыстага поля, якое, паводле меркавання У. А. Лобача, атаясамліваецца з іншасветам [14, с. 525]. У такім кантэксце ён сімвалізуе разбуральніка, знішчальніка. Акрамя таго сокал ажыццяўляе сувязь дачкі са сваякамі пасля ўступлення ў шлюб: *«– Ты, саколік, лятна пташка мая, / Ты лятаеш па ўсіх старанах. / Ды ці быў ты на маёй старане, // Ды ці чуў ты навінушкі пра мяне?»* [8, № 76]; *«Аддаў мяне мой татачка / На Ўкраіну жыці / У вяліку сямеечку – / Не буду тужыці. / Вялікая сямеечка / Са мной не гаворыць... / Накажу я татуленьку / Шэрым сакалочкам: / – Ляці, сокал, ляці, сокал, / Нідзе не садзіся, / Прыляцеўшы да хатачкі, / Нізенька скланіся!»* [5, № 42]. «Паведамленне родным пра напаткаўшае няшчасце менавіта арлом ці сокалам можа тлумачыцца як вынік верхавенства магутных птушак у арнітаморфнай іерархіі (толькі яны ведаюць усё дакладна)», – тлумачыць М. А. Камарова [2, с. 11 – 12].

У якасці пасрэднікаў, сувязных у народнай лірыцы выступаюць таксама гусі. Так, менавіта гусей замужніца просіць расказаць пра яе бацькам, але змаўчаць пра пакуты (*«Ой, ляціце, белы гускі, аж да майго роду. / Ой, ляціце, белы гускі, круціце, муціце, / Толькі, мае белы гускі, праўды не кажыце»* [8, № 70]); у іх пытае дзяўчына пра лёс каханага (*«Ой, ляцелі гусі / З далёкага краю, / Пачакайце, гусі, / Я ў вас запытаю... / – Ці ж не з таго краю, / Скуль мілога маю. / Ці ён там запіўся, / Ці ён загуляўся, / Ці з жалі, з пячалі / Ў чужы край забраўся»* [11, № 451]).

У большасці выпадкаў гусі не маюць акрэсленай полавай прыналежнасці, аднак сустракаюцца і выключэнні: *«Ой, ляцелі гусі цераз лес дрымучы, / Заплакалі маладыя рэкруты, да прызыву йдучы»* [6, № 88].

Такім чынам, арніталагічныя вобразы ў беларускіх пазаабрадавых лірычных песнях маюць шэраг тыпалагічных рыс: абазначаюць полавую прыналежнасць лірычных герояў, акцэнтуюць увагу на падобнасці/адрознасці іх узросту, сацыяльнага становішча; выкарыстоўваюцца для абазначэння сваяцкіх, сямейных сувязяў; выступаюць у якасці пасрэднікаў паміж замужніцай і яе сям'ёй, «сваёй» і «чужой» прасторай, іншасветам. Парныя арніталагічныя вобразы ўвасабляюць ідэал узаемаадносін паміж закаханымі.

ЛІТАРАТУРА

1. Міфалогія беларусаў : энцыклапедычны слоўнік / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск : Беларусь, 2011. – 607 с.
2. Камарова, М. А. Архетыпічнасць, асаблівасці семантыкі і функцыянавання арнітаморфных вобразаў-сімвалаў у беларускім фальклоры : дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.09 / М. А. Камарова ; НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск, 2006. – 157 л.
3. Бернштам, Т. А. Орнитоморфная символика у восточных славян / Т. А. Бернштам // Советская этнография. – 1982. – № 1. – С. 22 – 34.
4. Фальклор у запісах Яна Чачота і братоў Тышкевічаў / рэдкал. : А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.] ; пад рэд. В. К. Бандарчыка, К. П. Кабашнікава, А. С. Фядосіка. – Мінск : Беларуская навука, 2005. – 329 с.
5. Беларускія народныя песні : у 4 т. / зап. Р. Шырмы ; прадм. К. Кабашнікава. – Мінск : Дзяржвыд БССР, 1960. – Т. 2. Жаночая доля, недабраная пара, хрэсьбінныя і сіроцкія, казацкія, рэкруцкія і салдацкія, батрацкія і прымацкія, песні няволі і змагання. – 430 с.
6. Сацыяльна-бытавыя песні / уклад., сістэм. тэкстаў, уст. арт. і камент. І. К. Цішчанкі [і інш.] ; уклад. муз. часткі Г. В. Таўлай ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987. – 488 с.
7. Лірычныя песні: беларускі фальклор у сучасных запісах / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіча. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1976. – 462 с.
8. Сямейна-бытавыя песні / склад. І. К. Цішчанка ; склад. муз. часткі Г. В. Таўлай ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1984. – 752 с.
9. Беларускія народныя песні : у 4 т. / зап. Р. Шырмы ; прадм. К. Кабашнікава. – Мінск : Дзяржвыд БССР, 1959. – Т. 1. Любоўныя баладныя і бытавыя жартоўныя. – 424 с.
10. Ерёмина, В. И. Поэтический строй русской народной лирики / В. И. Еремина. – Л. : Наука, 1978. – 182 с.
11. Песні пра каханне / склад., камент. І. Цішчанкі ; муз. частка С. Нісневіч ; рэд. тома А. Фядосік [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1978. – 616 с.
12. Беларускі фальклор : хрэстаматыя / склад. К. П. Кабашнікаў [і інш.]. – 3-е выд., перапрац. – Мінск : Вышэйшая школа, 1985. – 749 с.
13. Беларускія песні / склад. Р. Р. Шырма. – Мінск : Дзяржвыд БССР, 1960. – 430 с.
14. Лобач, У. Чыстае поле / У. Лобач // Міфалогія беларусаў : энцыклапедычны слоўнік / склад. : І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. : Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск, 2011. – С. 524 – 525.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена широко распространённому орнитологическому коду белорусской народной лирики. В песнях такие образы имеют ряд типологических черт: обозначают половую принадлежность лирических героев, акцентируют внимание на сходстве/отличии их возраста, социального положения; используются для обозначения родственных, семейных связей, а также выступают в качестве посредников между замужней женщиной и её семьёй, «своим» и «чужим» пространством. Парные орнитологические образы воплощают идеал взаимоотношений между влюблёнными.

SUMMARY

The article is devoted to the most widespread birds’ images in Belarusian traditional lyric songs. It proves that it has a lot of typical features: designate a sex of lyrical heroes, to point to similarity/not similarity of their age, social status; are used for designation of family relations;

are intermediaries between the wife and her family, this and «other» world. Pair bird's images illustrate an ideal relationships between lovers in Belarusian traditional lyric songs.

Гурко А. Викт.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ КУЛЬТУРЫ ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ КИТАЙСКИХ ПСИХОФИЗИЧЕСКИХ ПРАКТИК В БЕЛАРУСИ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 16.03.2015)

Данная публикация представляет результат научно-исследовательской работы по проекту БРФФИ-РА Г14РА-010 «Китайские традиции в современной культуре Беларуси и Румынии: влияния и заимствования».

Целью статьи является рассмотрение по результатам полевых этнологических исследований особенностей материальной и духовной культуры белорусских последователей китайских психофизических практик.

Задача – определить основные закономерности влияния элементов китайской культуры, связанных с занятиями китайскими психофизическими практиками, на формирование особенностей культуры последователей.

Данная проблема является не исследованной в отечественной и зарубежной науке. Рассматривается впервые.

В ходе полевых исследований, проведённых в сентябре – ноябре 2014 г. был осуществлён этнологический опрос экспертной группы – лиц, организованно практикующих психофизические китайские системы упражнений. Опрос проводился в группах по изучению китайской гимнастики Тайцзицюань, действующих при Институте Конфуция, – 23 человека; среди занимающихся на курсах по повышению квалификации при кафедре физической реабилитации УО «Белорусский государственный университет физической культуры» (с 2008 г. кафедра начала подготовку специалистов по направлению специальности 1-88 02 01-01 – Спортивно-педагогическая деятельность (тренерская работа в у-шу)) – 7 человек, занимающихся длительный срок различными направлениями у-шу. Также опрошено три человека, практикующих даосские упражнения «Даогун».

Среди опрошенных – 20 женщин, 13 мужчин в возрасте 15-55 лет. По этнической принадлежности: 28 – белорусы, русских – 3, украинцев – 2.

Как показал опрос, людей, имеющих непосредственное отношение к изучению и использованию в жизни китайских психофизических практик в культуре Китая привлекает, прежде всего, духовная составляющая. Ответы на вопрос о том, что привлекает лично респондента в культуре, обычаях, традициях народов Юго-Восточной Азии, можно свести в несколько основных групп: духовность и философия – 42%; уважение к старшим, верность традициям – 24%; более здоровые принципы жизни, по сравнению с западными – 24%; экзотика – 18%.

Рассмотрим некоторые особенности духовной культуры последователей китайских психофизических практик. Поскольку принято считать, что все духовные традиции народов Юго-Восточной Азии в той или иной степе-

ни связаны с религией, в исследовании серьёзное внимание было сосредоточено на проблеме трансляции элементов религиозных традиций через психофизические практики в культурную среду респондентов. Как показал опрос, относят себя к православной традиции 72,7%, к католической –3%, к протестантской – 3%, к новым религиям – 6% (Сахаджа-йога, вера Бахаи), к атеистическому мировоззрению – 3%, к неверующим – 12% опрошенных. Как видно, подавляющее большинство респондентов, за исключением последователей новых религий, относит себя к распространённой в Беларуси христианской традиции. При этом присутствует некоторое количество неверующих и атеистов, что также можно, в целом, соотнести с общим составом конфессиональной структуры, сложившейся в настоящее время в Беларуси. Таким образом, можно утверждать, что в текущий период распространение китайских психофизических систем не оказывает существенного воздействия на трансляцию элементов китайских религиозных традиций белорусским последователям.

В то же время почти половина опрошенных (48%) сообщила о том, что регулярно практикует медитативные техники – от 10 минут до 3 часов в день. При этом один из практикующих медитацию сообщил, что находится в медитативном состоянии круглосуточно. Медитация является достаточно новым элементом духовной культуры белорусов. Теоретические и практические аспекты этой духовной практики получили развитие в рамках таких восточных систем духовного развития человека, как йога, буддизм, даосизм. По направлениям медитации в ответах представлено следующее: 8 человек сообщили о том, что практикуют «разные медитации»; два человека медитируют, используя техники хатха-йоги, один практикует медитацию Сахаджа-йога, один использует техники рисования в качестве медитативных; двое практикуют сидячую медитацию чань/дзен-буддизма; один практикует медитацию даосской йоги и традиционную китайскую ушуистскую медитацию «Большая медведица» соответственно. Таким образом, непосредственно китайские медитативные техники используют лишь четыре человека.

В целом, исходя из полученных ответов, следует отметить, что распространение медитации в Беларуси связано лишь в незначительной степени с появлением китайских психофизических практик. Такие китайские психофизические системы, получившие распространение в Беларуси, как тайцзицюань, багуачжан, на определённых этапах развития включают изучение элементов динамической медитации. Однако в современном Китае эти направления уже несколько десятилетий развиваются вне религиозных систем. Очевидно, что белорусские последователи, практикующие китайские психофизические системы на протяжении длительного периода, не изменили свою конфессиональную идентичность.

Значительный потенциал духовного развития, заложенный в китайских психофизических системах, может со временем способствовать организованному развитию этого элемента духовной культуры, что существенно, поскольку неконтролируемое использование разнообразных медитативных тех-

ник может вызывать различные негативные последствия, связанные с психическим здоровьем занимающихся.

Из числа занимающихся 8 человек сообщили, что у них есть учитель из Китая, связанный непосредственно с традиционной школой. Из них 6 человек считают себя учениками мастера Ди Гоюна, который с 2012 г. посещает Минск для проведения семинаров по Багуачжан (направление у-шу). Ещё один респондент назвал имя учителя у-шу – Шэфын Чань. Все семеро были опрошены на курсах по повышению квалификации при кафедре физической реабилитации УО «Белорусский государственный университет физической культуры». Один из практикующих представляет группу, практикующую «Даогун». Своего учителя он не представил.

Как показал опрос, основным источником информации для повседневной психофизической практики у белорусских последователей является обучение в группе у отечественных инструкторов – об этом сообщили 69,6% респондентов. В числе основных источников информации такое же количество назвало Интернет, 60,6% – посещение обучающих семинаров, 30% – просмотр кино и видеофильмов 21% – чтение научно-популярной литературы, 15% – чтение художественной литературы, 12% – чтение священных текстов, 9% – чтение газет и журналов. Один из респондентов заявил, что черпает информацию «из собственного сознания». Таким образом, можно сделать вывод, что главными источниками, формирующими представления опрошенных о китайских психофизических системах, в настоящее время являются курсы и семинары, где происходит непосредственная передача элементов китайской традиции, а также Интернет.

На вопрос об использовании в повседневной жизни сведений китайского календаря, китайских гороскопов утвердительно ответили 45% опрошенных. Принципы фэн-шуй в своей жизни использует также 45% респондентов. К прогнозированию ситуации при помощи «Книги перемен» (И-цзин) прибегает только четыре человека из числа опрошенных. Такую ситуацию можно объяснить тем, что толкование китайского календаря, китайских гороскопов, фэн-шуй является частью массовой культуры, получившей распространение через средства массовой информации не только в Беларуси, но и в странах Запада в целом. В то же время прогнозирование ситуации при помощи И-цзин связано с более углублённым знакомством с традиционной китайской духовной культурой, что является достаточно редким явлением как для Беларуси, так и для современного Китая.

В праздничных традициях респондентов наблюдаются, главным образом, предпочтения, связанные с культурой жителей Беларуси. Ответы на вопрос: «Назовите 10 праздников – гражданских и религиозных, которые значимы для Вас», – распределились следующим образом. Самым распространённым праздником является Новый год – он значим для 75,7% респондентов. Пасху считают значимой 63,6% опрошенных; Рождество – 51,5%; 8 Марта – 33%; китайский Новый год – 30%; День Победы – 21%; день рождения – 21%; другие семейные праздники – 18%; День защитника Отечества – 15%; Крещение – 12%; Радуницу – 9%; профессиональные праздники – 9%;

по 6% опрошенных отметили День Независимости и День матери, по 3% пришлось на Троицу, Купалье и Благовещение. Один респондент ответил, что отмечает индийские праздники Шива Радха, Наванти и другие. Один человек указал, что праздником для него является «каждый Божий день и ночь». Не придают значения праздникам вовсе 9% респондентов.

Таким образом, китайские праздничные традиции не являются доминирующими в духовной культуре последователей китайских психофизических систем. В то же время определённая часть их интересуется празднованием китайского Нового года, которое происходит разнообразно. Готовят и заказывают на праздничный стол как европейские блюда (оливье, пирожные, шампанское), так и блюда китайской кухни, включая морепродукты и утку по-пекински (её готовят в китайских ресторанах). В скромном варианте ограничиваются чаепитием в кругу единомышленников.

Исследование влияния китайской культуры на материальную культуру последователей китайских психофизических практик показало следующее. В выборе продуктов питания и культуре потребления пищи ограничения в питании присутствуют у 57,6% опрошенных: на употребление мясных продуктов – 11 респондентов, кофе – 1, молока –1, рыбы – 1, жирной и острой пищи – 1, углеводов – 1, сахаросодержащих продуктов – 1, алкоголь – 2 человека (1, исходя из контекста ответов, из религиозных соображений). Ограничения пищевых продуктов, а также их характер указывают на то, что большинство респондентов, практикующих психофизические китайские системы упражнений, имеют различные отклонения в здоровье и, вероятно, рассматривают эти практики как путь восстановления здоровья. Данный тезис подтверждается тем, что ограничения в питании присутствуют только в группах любителей. Профессиональные тренеры у-шу указывают лишь на ограничения в употреблении алкоголя и кофе.

В питании опрошенные предпочитают блюда белорусской и европейской кухни – 27%, восточной кухни – 6%; нет предпочтений у 63,6%. Данные показатели свидетельствуют о готовности большинства респондентов к принятию иных традиций питания, отличных от сложившихся в белорусском обществе.

Рестораны восточной кухни хорошо знакомы последователям китайских психофизических и духовных практик (88% опрошенных). Оценка по 5-балльной системе показывает, что основное предпочтение (108 баллов) отдаётся ресторанам японской кухни, 106 – китайской, 67 – корейской, 62 – вьетнамской кухни.

Исследование того, насколько распространены блюда восточной кухни в повседневной жизни последователей китайских психофизических и духовных практик показало следующее. Из числа опрошенных их готовят самостоятельно 51,5%. Из них японские суши – почти 59% респондентов, блюда китайской кухни (овощи, креветки, суп из лапши, утка в пекинском стиле) – почти 58%. При этом 1 человек из этих продуктов готовит и китайские и японские блюда.

Как показало исследование закономерностей потребления чая, зелёному чаю отдают предпочтение 54,5%, чёрному – 36%, 3% респондентов употребляет все виды, 6% не придают значения вопросу. Из числа опрошенных 45% указали конкретные виды китайского чая, который предпочитают: улун, пуэр, белые сорта, красный чай. 1 человек также отдаёт предпочтение чаю сенча. В чайной церемонии участвовало лишь 6 человек, 5 из них указали, что знакомы с чайной церемонией в китайском стиле.

Посты соблюдают 36% респондентов, из них 18% – православные посты, 1 человек – Экадаши (пост, практикуемый последователями новой религии – веры Бахаи), 5 респондентов – для очистки организма.

Из общего числа опрошенных освящает пищу лишь один человек раз в год (исходя из контекста ответов, видимо, на Пасху).

Таким образом, исследование особенностей культуры питания респондентов позволило установить следующие закономерности. Традиционные блюда китайской, японской, корейской и вьетнамской кухни хорошо знакомы представителям белорусского общества, практикующим китайские психофизические и духовные системы. В повседневную жизнь значительной части респондентов вошло самостоятельное приготовление и потребление китайского чая, блюд восточной кухни. Часть практикующих китайские психофизические практики знакома с чайной церемонией. Восточные традиции питания, вероятно, заимствуются не только из эстетических соображений, но и как непосредственно системы психофизических практик, в целях общего оздоровления организма, на что указывает характер пищевых ограничений опрошенных. В целом, элемент экзотичности может быть связан с определённой верой в чудодейственность заимствуемых средств и методик. В то же время результаты опроса указывают на то, что абсолютное большинство респондентов, практикующих китайские методы самосовершенствования, сохраняют своё традиционное этническое и конфессиональное самосознание, хотя процент опрошенных, участвующих в религиозных христианских постах, небольшой (18%). Высокий интерес к элементам традиций питания японцев связан, вероятно, с большей доступностью японской кухни, элементов блюд (суши).

Как показал опрос, занятия китайскими психофизическими практиками в незначительной степени влияют на предпочтения респондентов в выборе повседневной и спортивной одежды, специфической символики. Большинство опрошенных (63,6%) указало, что в повседневной одежде предпочитает европейский стиль; 21% не придаёт значения носимой одежде; 6% считают, что главный критерий в выборе одежды – комфортность; один человек предпочитает спортивный стиль в одежде. И только два человека (из Института Конфуция) указали, что выбрали китайский стиль для повседневного ношения. Аналогичная картина и с выбором одежды для занятий психофизическими упражнениями: только двое из числа опрошенных (Институт Конфуция и Университет физической культуры) указали, что используют для занятий специальные традиционные костюмы для занятий у-шу. Предпочитают обычные спортивные костюмы 19 человек, не придают значения одежде

9 человек. Четверо указали критерий выбора – свободная одежда. Один отметил, что предпочитает одежду из хлопка.

Из числа ответивших на вопрос о предпочтениях в выборе цвета носимой одежды указали чёрный – 2; красный, оранжевый, вишнёвый, сиреневый – 4; белый – 2; зелёный – 2 человека; приглушённые цвета – 4; яркие – 1; нет предпочтений – 1; разноцветные – 1 респондент. Только два человека отметили, что в одежде предпочитают восточный орнамент, и ещё двое – геометрический; остальные не придают значения орнаментации одежды.

Можно сделать вывод, что респонденты равно далеки как от униформизации, так и от религиозных подходов в выборе одежды, предполагающих выбор преимущественно однотонной одежды приглушённых тонов в окраске.

Ответ на вопрос о символике украшений, связанных с практикой, постоянно носимых с собой, большинство респондентов (78%) ответило, что таких предметов и символов нет. Символику тайцзицюань носят постоянно 4 человека (3 – из Института Конфуция, 1 – из Университета физической культуры), китайские монеты – 2, ожерелье с китайским узлом, браслет из камня – 1, талисман «журавлик» – 1, татуировку с изображением монады Инь-Ян, дракона – 1 (все трое – из Института Конфуция). Также один представитель курсов тайцзицюань из Института Конфуция указал, что носит постоянно иконку с изображением св. Валентина.

На вопрос о том, какие элементы культуры народов Юго-Восточной Азии присутствуют в интерьере дома, почти половина опрошенных (48%) ответила отрицательно (12 – Институт Конфуция, 3 – Университет физической культуры, 1 – группа энтузиастов даосских практик); предметы фэн-шуй есть в интерьерах 3 представителей Института Конфуция; украшения, статуэтки (дракон и др.) – в интерьерах 4 представителей Института Конфуция и 2 – представителей курсов при Университете физической культуры; книги, аромалампы, украшения, китайская символика, ступки, одежда, сувениры из Китая, веер, благовония (ароматические палочки), статуэтки, надписи украшают интерьеры 7 опрошенных (2 – Институт Конфуция, 4 – Университет физической культуры, 1 – группа энтузиастов даосских практик); чай и чайные принадлежности указали 5 человек. Также 1 человек отметил присутствие в квартире буддийских мандал и ещё 1 – японского меча.

Оценивая в целом степень присутствия предметов, связанных с элементами китайской культуры, равно как и с элементами культуры других народов Восточной и Юго-Восточной Азии, в быту практикующих китайские психофизические системы, можно отметить, что это присутствие не является доминирующим. Главным образом данные предметы присутствуют у людей, осуществляющих трансляцию китайских психофизических практик: инструкторов, наставников. Некоторые из них побывали в Китае и привезли данные предметы в качестве сувениров. В то же время в отдельных случаях ношение символики можно связать с тенденциями моды.

В целом, в повседневную жизнь значительной части респондентов вошли элементы китайских традиций духовной и материальной культуры. Многие из них (элементы традиций питания, психофизические упражнения,

календарные ритмы) заимствуются не только из эстетических соображений, но как средство общего оздоровления организма. В то же время абсолютное большинство респондентов, практикующих китайские методы самосовершенствования, сохраняет своё традиционное этническое и конфессиональное самосознание.

РЕЗЮМЕ

В статье представлены результаты полевых этнологических исследований, проведённых в 2014 г. в Минске. Рассматриваются особенности материальной и духовной культуры белорусских последователей китайских психофизических практик.

SUMMARY

The article presents the results of field ethnological studies conducted in 2014 in Minsk. The features of material and spiritual culture of Belarusian Chinese followers psychophysical practices.

Гурко А. Вл.

К ВОПРОСУ О ВОСПРИЯТИИ ЭЛЕМЕНТОВ КИТАЙСКОГО НОВОГО ГОДА В СОВРЕМЕННОМ БЕЛОРУССКОМ ОБЩЕСТВЕ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 05.01.2015)

В Центре исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси выполняется совместный белорусско-румынский проект «Китайские традиции в современной культуре Беларуси и Румынии: влияния и заимствования» по договору с Белорусским республиканским фондом фундаментальных исследований Г14РА-010 от 23 мая 2014 г., целью которого является исследование китайских традиций в контексте культуры белорусского и румынского этносов, изучение закономерностей их формирования и особенностей эволюции. Перед исследователями было поставлено несколько задач, одна из которых – выявить тенденции влияния китайских традиций на развитие праздничной культуры Беларуси. За последние десятилетия на территории Беларуси происходит этнокультурное взаимодействие с элементами китайской культуры, в том числе и праздничной. Так, одним из наиболее ярких этнических символов китайской культуры в белорусском обществе с конца 1980-х годов до настоящего времени является использование элементов празднования Нового года по китайскому календарю. Именно китайские новогодние праздничные традиции в духовной культуре белорусского общества и станут предметом рассмотрения в данной публикации. Ранее исследование этой проблемы не проводилось.

Дадим определение роли праздников и обрядов как средства регулирования поведения человека, ориентированного на то, чтобы снизить удельный вес природного, стихийного начала в человеке и дать выход тем человеческим эмоциям и переживаниям, которые в повседневной жизни обычно сдерживаются. И это является не чем иным, как средством борьбы с социальным хаосом.

В истории человечества во время проведения религиозных праздников и обрядов воплощается мифо-ритуальный церемониал «периодического обновления мира» и борьбы с хаосом. Можно утверждать, что именно новогодние церемонии и празднование Нового года были своеобразной квинтэссенцией обновления, космической регенерацией мира. Согласно теории М. Элиаде, праздник Нового года у всех народов имеет несколько схожих элементов, происхождение и сущность которых остаётся одинаковой, несмотря на внешние вариации, связанные с этническими традициями. Это – возвращение к первобытной, мифологической картине сотворения мира и реконструкция истоков бытия с целью обновления реального мира; отведение главной роли в праздничных церемониях жрецу, который и выполняет основные ритуалы по реконструкции первозданного мира (установление связи со священным, изгнание грехов и болезней, «возвращение умерших»). Кроме этого, в празднование Нового года входят такие элементы, как употребление обрядовой пищи, снятие запретов, как правило предшествующих празднику (например, на употребление традиционной еды, занятия некоторыми видами повседневной работы, сексуального поведения и т. д.), гадания и пророчества на будущий урожай и переспективы нового года, обязательный ритуал зажигания нового огня.

Исследователи предполагают, что существует некий абстрактный единый и для архаических, и для традиционных обществ мифологическо-ритуальный церемониал обновления Космоса во время праздников. Подобная практика существует и в китайской культуре. Причём Новый год занимает особое место в цикле календарных праздников, так как это поистине «универсальный праздник, в котором отображались все важнейшие формы традиционной обрядности китайцев». Новому году предшествовало «время приобретения новогодних предметов», а также принесение благодарственных жертв «предкам и Небу»: постной пищи, бумажной одежды и жертвенных денег. Очищение от поветрий старого года символировали обряды проводов «демона бедности», экзорцистские обряды, проводимые ряжеными. Официальным началом новогоднего периода считался 20 день 12 месяца, когда в старом Китае закрывались на новогодние каникулы все государственные учреждения. Начинался малый Новый год церемонией «проводов ко двору Небесного правителя Бога очага с докладом за истекший год». С этого момента начинались праздничные гуляния и игры. Это период «мира, вывернутого наизнанку», когда происходит вторжение сил зла и хаоса и люди принимают меры для защиты от нечистой силы. Различные обереги от нечисти и пожелания счастья (изображения иероглифа «счастье», вырезки из бумаги, цветы в горшках, сосновые и кипарисовые ветки с привязанной к ним монетой, ветки мандаринового дерева) присутствуют в новогоднем убранстве китайского дома, особенно зажжённые во дворе фонари и свечи в очаге. Вообще фонари, факелы, костры во дворе дома, а также разрывы хлопушек должны были не только защитить обитателей дома, но и привлечь счастье в семью [1, с. 99 – 104].

В современной культуре китайцев традиционные календарные праздники, по мнению российского китаеведа В. В.Малявина, являются одним из важнейших факторов, определяющих этническое самосознание. Так, по данным социологических опросов, китайцы в современном Сингапуре считают свои традиционные календарные праздники третьим по важности после пищи и языка отличительным признаком китайской культуры [1, с. 19].

В настоящее время китайские традиции встречи Нового года варьируются в зависимости от региональных особенностей и провинций Китая, в которых проживают носители традиций, однако основные элементы праздника сохраняются в первозданном виде. Так, по сведениям Ван Тао, аспиранта кафедры русской и зарубежной литературы, преподавателя китайского языка Гродненского государственного университета, Новый год (Чунь Цзе, праздник Весны), ассоциируется с основными атрибутами – хлопушками и пельменями [2].

Проследим краткую историю отражения элементов китайских традиций празднования Нового года в белорусских средствах массовой информации в конце 1980 – 2000-х годах. Начиная со 2-й половины 1980-х годов, в белорусском обществе пробуждается интерес к китайской традиционной культуре, связанный с распространением ушу и цигуна. В 1990-2000-х гг. появляется группа источников в СМИ – это сведения о традиционной китайской культуре из уст представителей китайской и белорусской интеллектуальной элиты. Ранее недоступная и столь экзотичная для белорусов культура становится более близкой благодаря возможности шоп-туров и туристических поездок, открытых в начале 1990-х годов и получивших довольно значительное рапространение в 2000-х годах. В результате появляется ряд публикаций, которые знакомят читателя с китайской культурой. В этих публикациях даётся достаточно подробная информация об особенностях традиционного уклада и образа жизни китайцев в прошлом и настоящем, а также акцентируется внимание на праздничных традициях, выступающих одним из значимых этнических символов этой пятитысячелетней культуры.

В республиканских газетах наряду с описаниями белорусских традиционных праздников и обрядов появляются статьи, в которых подробно освещаются традиции празднования Нового года в разных странах, в том числе и в Китае. Подобная информация появилась и в интернете. Так, на сайте Столичного телевидения города Минска даются подробные сведения о встрече Нового года 31 января 2014 г. у китайцев и вьетнамцев в Беларуси: «Чжан Янь просит называть её на белорусский манер Яной. Девушка приехала в Минск 10 лет назад. После учёбы в университете в Беларуси осталась. Здесь же нашла свою половинку. Теперь вместе с мужем работают в одной компании. Китайская корпорация занимается строительством дорог. Супруги вместе с коллегами арендуют частный дом. Новый год отмечают большой компанией. Одно из любимых новогодних лакомств – пельмени. По минскому времени восточный Новый год начался в 00.38 31 января. Нон-стоп в эфире центрального телевидения Поднебесной – праздничные концерты. Внимание

сотен миллионов китайцев приковано к телешоу "Чуньвань". Это "Голубой огонёк" по-китайски» [3].

С начала 1990-х годов и до настоящего времени в белорусской прессе появляются публикации новогодних прогнозов на основе традиционного восточного лунного календаря, а также предсказания астрологов. Так, даются следующие прогнозы, например, на 2012 год – год Чёрного водяного Дракона: «Как и любой, год Дракона обещает богатство, здоровье и долголетие. Считается превосходным временем для браков и рождения детей. 2012 год не несёт в себе серьёзных катастроф или большой разрушительной силы, но все новые начинания будут очень непростыми. Те, кто преодолеет трудности на начальном этапе, будут по праву вознаграждены» [4].

Можно выделить группу публикаций, в которых даются подробные рекомендации об одежде, цветовых предпочтениях на год, особенностях украшения интерьера, праздничной трапезы для встречи Нового года по восточному календарю. Для встречи года Змеи (2013) были даны следующие рекомендации: «Еда: мясо, мясо – всегда! Основой стола должны быть блюда из мяса или птицы. Украсив дом к встрече Нового года изображениями змеи, вы найдёте в ней могущественного покровителя» [5].

Сам ритуал встречи Нового года по восточному календарю в Беларуси обогащается совершенно новыми, нетрадиционными для населения республики элементами. В частности, в интернете сообщается о том, что «минчане и гости белорусской столицы активно посещают китайские рестораны накануне нового года по китайскому календарю» [6]. Туристические компании приглашают посетить Китай на Новый год [7]. В прессе, интернете, на радио и телевидении накануне нового года по восточному календарю появляется информация об этом событии. Так, команда «Deaf Minsk Belarus» на своём сайте активно напоминает, что «Новый год Жёлтого Быка по китайскому календарю наступит только 26 января 2009 года! А значит у нас у всех будет отличный повод встретить Новый год ещё раз!» [8].

Символы восточного Нового года из 12-летнего животного цикла активно используются в бизнесе, торговле, сфере потребления и обслуживания Беларуси. Так, в интернете предлагаются заказы из конфет с логотипом по восточному календарю на упаковке из текстиля. В рекламе сообщается, что большим спросом пользуются наборы с новогодним логотипом – символом наступающего нового года – Деревянной Козы или Овцы [9].

Один из наиболее известных новогодних китайских символов – декоративные фонарики из бумаги красного цвета, символизирующие наступающую весну, также предлагаются белорусскому потребителю. [10]

Праздничная новогодняя символика используется и Национальным банком Республики Беларусь, который выпустил в обращение памятные монеты серии «Кітайскі каляндар»: Год Змеи, Год Лошади, Год Овцы. Аверс: вверху – рельефное изображение Государственного герба Республики Беларусь, по кругу надпись «РЭСПУБЛІКА БЕЛАРУСЬ»; в центре – композиция, состоящая из элементов часового механизма, Солнца и Луны, в центре часового механизма расположена вставка из фианита; справа – год

чеканки; слева – проба сплава; внизу – номинал «20 РУБЛЁЎ». Во внутреннем круге расположены числа, обозначающие годы с 2013 по 2024, по количеству лет одного цикла китайского лунного календаря. Так, на памятной монете «Год Авечкі» золотом выделены элементы часового механизма и надпись (2015). Реверс: в центре по кругу – изображение пяти овец в окружении звёзд, месяца и облаков, внутри круга из художественных элементов – позолоченный китайский иероглиф, обозначающий овцу; внизу надпись «ГОД АВЕЧКІ» [11].

О том, насколько распространены традиции встречи Нового года по восточному календарю среди населения Беларуси, можно судить по данным этнографических исследований (опросов), которые в 2014 г. были проведены среди экспертов в группах по восточным единоборствам, ушу и цигун. Были проанализированы результаты опросов 33 респондентов – слушателей Белорусской государственной академии физической культуры (7 человек), Института Конфуция при БГУ и Минском лингвистическом университете (23 человека), а также последователей китайских психофизических практик (ушу и цигун, тайцзицюань) (3 человека) по теме «Изучение культуры последователей китайских психофизических практик». В опросный лист включался следующий вопрос: «Празднуете ли Вы Новый год по восточному календарю? Каким образом?» [12].

На этот вопрос положительно ответили 11 человек (33% респондентов). Более подробные ответы, каким образом проходит празднование Нового года по восточному календарю, были получены от слушателей Института Конфуция при БГУ и Минского лингвистического университета (23 респондента). Большая часть тех респондентов, кто положительно ответил на вопрос о встрече Нового года по восточному календарю, уделяет основное внимание праздничной трапезе (утка по-пекински, омары, пирожные) и чайной церемонии, которые считаются одним из основных элементов ритуала новогоднего праздника. Лишь один респондент отметил, что в ритуал встречи входит просмотр новогодних программ китайского телевидения. Ещё один из опрошенных считает, что в ритуал встречи нового года по восточному календарю входит «ёлка, оливье, мандарины, шампанское» [12]. Это подтверждает наш вывод о переносе китайских традиций на новогодние европейские праздничные традиции и обратное заимствование.

Таким образом, за последние десятилетия белорусская культура обогатилась некоторыми элементами китайских новогодних праздничных традиций, растиражированных средствами массовой информации. Белорусам наиболее известны китайские символы Нового года: разнообразные животные восточного календарного 12-летнего цикла, которые считаются покровителями дома и семьи и широко представлены в торговле и сфере обслуживания, художественном и изобразительном искусстве. Неотъемлемой частью современного новогоднего ритуала, также имеющей китайское происхождение, являются фонарики, петарды, разрывы хлопушек в новогоднюю ночь, которые должны выполнять функции оберега. Новыми и не столь распространёнными элементами празднования белорусами китайского Нового года являются

праздничные трапезы в китайских ресторанах накануне Нового года по восточному календарю, а также посещение белорусскими туристами Китая в данный период. В настоящее время происходит перенесение китайских новогодних праздничных элементов на белорусские и европейские традиции встречи и празднования Нового года.

ЛИТЕРАТУРА

1. Малявин, В. В. Китайцы. Новый год и его место в годовом цикле / В. В. Малявин // Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Годовой цикл. – М., 1989. – 360 с.

2. Наступил китайский Новый год // Гродненская правда [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.tamby.info/katalog/gazeta-grodnonews.htm. – Дата доступа: 17.02.2010.

3. Как представители Востока празднуют Новый год в Беларуси? // Новости Беларуси: Картина мира на телеканале РТР-Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ctv.by/vostochnyy-novyy-god. – Дата доступа: 01.02.2014.

4. Как встречают год Дракона [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.belta.by/ru/infographica/i_1117.html. – Дата доступа: 29.12.2011.

5. Сайт авторов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: 1001goroskop.ru. http://www.kp.by/daily/25997.3/2925087/

6. interfax.by // Facebook Like [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.interfax.by/news/belarus/1019508. – Дата доступа: 07.02.2005.

7. Приглашение посетить Китай // Чайна комфорт тревел [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://chinacomfort.by/dostoyaniya-kitaya/holidays/260-1402.html.

8. Поздравление с Новым годом // Команда Deaf_Minsk_Belarus [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://deaf-minsk.at.ua/news/ – Дата доступа: 30.12.2008.

9. Новогодние подарки. Новогодняя упаковка // Подарки-2015 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://podarkinovogodnie.by/upakovka-iz-tekstilya/upakovka-baran-semen-podarok.

10. Китайские фонарики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://padarynak.by/image/data/MAGAZINE/test.jpg. – Дата доступа: 03.01.2013.

11. Памятная монета «Год Авечкі» («Год Овцы») [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.nbrb.by/CoinsBanknotes/CommCoin.asp?id=315.

12. Архив Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси. – Ф. 6. Оп. 13. Д. 3.

РЕЗЮМЕ

Закономерности формирования и эволюции китайских традиций в контексте духовной культуры белорусского этноса в 1980-х – первом десятилетии 2000-х годов связаны прежде всего с использованием элементов празднования Нового года по китайскому календарю, который является одним из наиболее ярких этнических символов китайской культуры в белорусском обществе.

SUMMARY

Conformities to law of forming and evolution of Chinese traditions in the context of spiritual culture of the Belarussian ethnos in 1980 – the first decade 2000th constrained, foremost, with the use of elements of celebration of New Year on the Chinese calendar that is one of the most bright ethnic symbols of the Chinese culture in Belarussian society.

Караням Т. В.

МІФАЛАГІЧНЫЯ ЎЯЎЛЕННІ ПРА АГОНЬ У ПРЫКАЗКАХ І ПРЫМАЎКАХ БЕЛАРУСАЎ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 11.03.2015)

Мова беларускага народа пераліваецца і зіхаціць трапнымі і вобразнымі, разважлівымі і пераканаўчымі, адначасова эмацыянальнымі адценнямі мудрасці шматвяковага вопыту людзей, які адлюстраваны ў прыказках і прымаўках. У багацейшай скарбонцы беларусаў – роднай мове – прыказкі і прымаўкі выступаюць як адна з самых вялікіх каштоўнасцей. Нягледзячы на іх сціслацсць і лаканічную форму, яны абагульняюць вопыт народа, даюць пераканаўчую характарыстыку з’явам і прадметам навакольнай рэчаіснасці.

Найбольш пашыраную тэматычную групу складаюць прыказкі і прымаўкі, прысвечаныя прыродным стыхіям, у прыватнасці, апісанню міфалагемы агню ў трапнай і лаканічнай форме. На думку беларускіх даследчыкаў, агонь – гэта «адна з асноўных стыхій-першаэлементаў Сусвету, якая ўдзельнічала ў фарміраванні прыроднага і культурнага наваколля чалавека» [1, с. 108]. Па сваёй прыродзе агонь спалучае ў сабе два супрацьлеглыя пачаткі: можа сагрэць, накарміць, вылечыць або знішчыць, нашкодзіць чалавеку («чортаў агонь» [2, с. 18]) і яго гаспадарцы.

І. Крук адзначае, што «агонь – адна з першых стыхій, якая ўдзельнічае ў акце стварэння свету, у міфалагічных уяўленнях продкаў супрацьстаіць вадзе» [2, с. 17], напрыклад: *«Агонь з вадою не дружыць»* [3, с. 58]. Шматлікія варыянты прыказак і прымавак адлюстроўваюць матыў супрацьстаяння вады і агню, іх спрадвечную барацьбу. Агонь і вада дадзены як аднолькава небяспечныя стыхіі, якіх трэба баяцца і пазбягаць: *«Вада вуглы пакідае, агонь нічога»* [3, с. 58]; *«Вада агню не таварыш»* [3, с. 59]. У некаторых тэкстах прыказак і прымавак гаворыцца пра тое, што вада і агонь ва ўзаемадзеянні могуць прывесці да жахлівых вынікаў, напрыклад: *«Вада і агонь – усяму сіла»*; *«З агнём не жартуй і вадзе не вер»* [3, с. 59]; *«Ад іскры і вада можа загарэцца»* [3, с. 60]. Прыведзеныя прыклады даюць падставы сцвярджаць аб рэальнасці заключанай у іх інфармацыі. У некаторых тэкстах прыказак і прымавак агонь набывае метафарычнае значэнне: *«Агонь начыста прыбярэ»* [3, с. 59].

Вядома, што агонь – пры добрым стаўленні да яго – дапамагае чалавеку, аднак трэба асцярожна абыходзіцца з ім, не адпускаць жартаў на яго адрас, бо ён можа суадносіцца з разбурэннем, парушэннем гармоніі жыцця: *«Не гуляй з агнём»*; *«З агнём жартаў няма»*; *«З агнём ліхія жарты»* [3, с. 59].

У прыказках і прымаўках гаворыцца пра небяспечнасць сілы ўздзеяння нават маленькай іскрынкі: *«Пагана іскрына поле ўпальвае, а сама гіне»*; *«З малой іскры бываець часам вялікі пажар»*; *«Ад іскры і вада можа загарэцца»* [3, с. 59 – 60]. Пра тое, што з агнём жартаваць не трэба, бо гэта прыводзіць да

несуцяшальных вынікаў, сведчаць наступныя прыказкі і прымаўкі: *«Хто іграе з агнём, дайграецца да попелу»*; *«Агонь – найстрашнейшы злодзей»*; *«Агонь горш за злодзея: злодзей хоць вуглы пакіне, а агонь нічога»* (*«Злодзей хоць вуглы пакіне, а агонь і тое зябярэ»*); *«Агонь начыста прыбярэ»* [3, с. 59]. Ён (агонь) не дапускае злых і неахайных да сябе адносін: *«Агонь адпомсціцца, як яго ўквеліш»* [3, с. 59].

Вышэйназваная тэматычная група прыказак і прымавак ужываецца ў прамым намінатыўным значэнні, аднак гэтыя выразы не пазбаўлены паэтычнасці і вобразнасці: *«З малой іскры вялікі агонь бывае»*; *«Ад малой іскры сыр-бор загараецца»* [3, с. 59 – 60]. Сустракаюцца такія варыянты, у якіх не толькі сцвярджаецца пэўная думка, але і мае месца супрацьпастаўленне: *«Хто ў вагонь дуець, той вочы не засыпіць»* [3, с. 60].

Сэнс прымаўкі *«Агню у шапцы не носяць»* [3, с. 60] заключаецца ў тым, што не трэба казаць пра відавочныя рэчы, якія ляжаць на паверхні, іх значэнне зразумела і без афарыстычнага зместу. Тэкст прыказкі *«Не бойся ваўка, а бойся агня»* [3, с. 59] вучыць нас таму, што ад ваўка можна абараніцца, агонь жа не ведае літасці, ён знішчае ўсё на сваім шляху, не пакідаючы надзеі на выратаванне.

Некаторыя прыказкі і прымаўкі пазбаўлены абагульняльнага іншасказальнага сэнсу. Ёсць такія варыянты, змест якіх можна зразумець толькі літаральна, пры гэтым зусім не абавязковы алегарычны сэнс, напрыклад: *«Хто агонь хапае, той пальцы абсмале»*; *«Хто ў агонь ідзець, той згарае»*; *«Агонь агня не гасіць»* (*«Агня агнём не загасіш»*); *«Не падкладай агню ў салому»* [3, с. 60]. Але прыказкі і прымаўкі па сваёй форме могуць выступаць як сцвярджэнне якой-небудзь бясспрэчнай ісціны: *«Пажар чарнілам не зальеш»*; *«Ад гарачыні і камень трэскаецца»* [3, с. 60]. Прычым значэнне такіх прыказак абсалютна не вынікае з сумы сэнсаў тых кампанентаў, што яе складаюць. Гэта алегарычныя выразы, змест якіх выкліканы пэўнымі асацыяцыямі. Адзначым, што значэнні некаторых з іх з’яўляюцца нематываванымі і засвойваюцца ў гатовым выглядзе.

Адметнасцю прыказак і прымавак прапанаванай тэматычнай групы з’яўляецца спалучэнне знешняга і ўнутранага сэнсавых узроўняў, што абумоўлена існаваннем ў межах адной лексічнай адзінкі прамога і пераноснага значэнняў. Як вядома, супярэчнасць сімволікі агню выяўляецца ў тым, што «з аднаго боку, агонь – магутная, усёзнішчальная, помслівая, грозная стыхія, з другога – метафара чалавечай цывілізацыі, вылучэння чалавека з жывёльнага свету, актыўны, творчы і ачышчальны пачатак» [4, с. 16].

Прааналізаваныя прыказкі і прымаўкі даюць падставы сцвярджаць, што агонь у народнай свядомасці беларусаў мае амбівалентны характар. З аднаго боку, агонь – страшны злодзей, якога трэба баяцца, асцерагацца, пазбягаць, бо гэта небяспечная стыхія, разбуральная сіла. З другога боку, агонь – сімвал сямейнага агменю, дабрабыту, згоды, душэўных імкненняў, творчасці, натхнення. Як правіла, дваістая прырода агню скіравана на правільнае і прадуманае выкарыстанне якасцей гэтай стыхіі.

Прыказкі і прымаўкі, безумоўна, узбагачаюць нашу мову, надаюць ёй вобразнасць, маляўнічасць, робяць яе багатай на шматлікія сэнсавыя адценнямі, а таксама дапамагаюць чалавеку выказаць свае думкі, перакананні з найбольшай выразнасцю і афарыстычнасцю, перадаць сацыяльны, гістарычны і жыццёвы вопыт народа.

Такім чынам, народ, ствараючы ў прыказках і прымаўках уласную карціну свету, выбіраў такія сродкі для эмацыянальнага ўздзеяння, якія павінны былі знайсці водгук у яго душы. Адзначым, што прыказкі і прымаўкі, прысвечаныя міфалагеме агню, займаюць важнае месца ў нацыянальна-культурнай памяці беларусаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат, І. І. Гурскі ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 554 с.
2. Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік / С. Санько [і інш.] ; склад. І. Клімковіч. – 2-е выд., дап. – Мінск : Беларусь, 2006. – 599 с.
3. Прыказкі і прымаўкі : у 2 кн. / склад. М. Я. Грынблат ; рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – Кн. 1. – 506 с.
4. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – Т. 8. – 271 с.

РЕЗЮМЕ

В статье в пословицах и поговорках белорусов рассматриваются мифологические представления, связанные с огнём.

SUMMARY

This article in proverbs and Belarusians are considered mythological representations associated with fire.

Карбалевіч Н. М.

ГРАМАДСКІЯ ЎЗАЕМААДНОСІНЫ БЕЛАРУСКАГА СЯЛЯНСТВА Ў 2-й ПАЛОВЕ XIX – ПАЧАТКУ XX СТ.: КРЫНІЦАЗНАЎЧЫ АГЛЯД ПЫТАННЯ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 03.03.2015)

Крыніцазнаўчая эўрыстыка і аналітыка з’яўляюцца асновай навуковага даследавання. У вывучэнні грамадскіх узаемаадносін беларускага сялянства ў 2-й палове XIX – пачатку XX ст. асаблівую ролю адыгрываюць разгалінаваны пошук, сістэматызацыя і якасны аналіз крыніц. Сярод крыніц, якія дазваляюць вывучаць грамадскія ўзаемаадносіны ў беларускай вёсцы ў 2-й палове XIX – пачатку XX ст., можна вылучыць наступныя асноўныя групы: этнаграфічныя матэрыялы; фальклорныя творы; падарожныя нататкі; мемуары выхадцаў з сялянскага асяродку; рашэнні валасных судоў.

Першую групу складаюць уласна этнаграфічныя матэрыялы. Працы даследчыкаў-этнографаў з’яўляюцца падмуркам даследавання. Яны адрозніваюцца выразным падыходам да фіксавання матэрыялу,

падпарадкоўваюцца агульнай логіцы даследавання, адрозніваюцца сістэмнасцю і паслядоўнасцю апісання сялянскага жыцця.

Унікальную этнаграфічную спадчыну захаваў М. Я. Нікіфароўскі. Яго працы «Очерки Витебской Белоруссии» [8], «Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности: этнографические данные» [7] адрозніваюцца падрабязнасцю, сістэмнасцю, дэталёвасцю прыведзенай інфармацыі, жаданнем зразумець логіку дзеянняў і ўнутраную ўзаемасувязь прынцыпаў сялянскага жыцця. Выразна асвятляюцца суседскія адносіны ва ўсёй іх разнастайнасці, у тым ліку шырока прадстаўлены прынцыпы суседскай пазыкі, таксама апісваюцца талака і іншыя формы грамадскага ўзаемадзеяння, прыводзяцца апісанні калектыўных свят і абрадаў, форм баўлення часу ў асяродку моладзі і іншае.

Матэрыялы, сабраныя Ч. Пяткевічам [10], на тэрыторыі Рэчыцкага Палесся, з’яўляюцца сістэмным апісаннем жыцця, побыту, грамадскіх зносін, духоўнай культуры жыхароў гэтага рэгіёна. Назіранні, зробленыя аўтарам-інтэлігентам, які меў жыццёвы вопыт ў сялянскім асяродку, адрозніваюцца глыбокім пранікненнем у сялянскае жыццё і яго разуменнем. Ч. Пяткевіч прыводзіць вялікую колькасць асабістых мянушак сялян, што дазваляе вылучыць індывідуальныя якасці асобы, якія падкрэсліваліся грамадой.

Так, шэраг нарысаў А. К. Сержпутоўскага, напісаных па матэрыялах уласных этнаграфічных экспедыцый аўтара, прысвечаны такім формам грамадскага ўзаемадзеяння, як талака [17], бонда [15], сябрына [16], і дазваляе зрабіць высновы аб характары ўзаемаадносін сялян. Этнаграфічная спадчына А. К. Сержпутоўскага ўтрымлівае дэталёвае апісанне шэрагу аспектаў матэрыяльнай, духоўнай і сацыяльнай культуры беларускіх сялян Случчыны.

Праца І. А. Сербава «Белорусы-сакуны. Краткий этнографический очерк» [13] грунтуецца на аўтарскіх назіраннях падчас этнаграфічных экспедыцый і гутарак з мясцовымі жыхарамі. Нягледзячы на тое, што асноўная ўвага надаецца матэрыяльнай культуры, гаспадарчаму жыццю сялян, аўтар звяртаецца да побытавай, гаспадарчай і культурнай унікальнасці кожнай абшчыны, апісвае гаспадарчую дзейнасць асобных абшчын і некаторыя элементы грамадскага жыцця.

Можна асобна адзначыць этнаграфічныя апісанні, прысвечаныя лакальным мясцовасцям і створаныя мясцовай, зацікаўленай этнаграфіяй інтэлігенцыяй. Такія працы, як правіла, закранаюць толькі некаторыя аспекты жыцця сялян, але часам апісваюць вельмі каштоўныя дэталі грамадскіх узаемаадносін, носяць рэгіянальны характар, што добра, таму што яны не ўтрымліваюць шырокіх абагульненняў, але не заўсёды гэта адбіваецца на падрабязнасці і сістэмнасці зафіксаваных звестак. У якасці прыкладаў можна прывесці працы К. Т. Анікіевіча «Сенненский уезд Могилёвской губернии» [1], Е. Яленьскай « Wieś Komarowicze w powiecie Mozyrskim» [24] і іншыя.

Этнаграфічныя нарысы таксама змяшчаліся ў матэрыялах экспедыцый і справаздач дзяржаўных службоўцаў і вайскоўцаў, якія мелі загад даследаваць «Паўночна-Заходні край» і таксама фіксавалі этнаграфічны матэрыял. Часам гэтыя нататкі адрозніваюцца фармальнымі і схематычнымі звесткамі, але ў той

жа час утрымліваюць каштоўную інфармацыю аб сялянскім жыцці. Напрыклад, «Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Гродненская губерния» П. Баброўскага [2] і іншыя крыніцы такога тыпу.

Наступная група крыніц – фальклорныя матэрыялы, надзвычай цікавыя і насычаныя інфармацыяй. Яны змяшчаюць звесткі, што адлюстроўваюць светапогляд сялян і ўнутраныя ўзаемаадносіны ў межах сялянскай абшчыны. У фальклорных творах выказваецца народны погляд на чалавека, грамаду, адлюстроўваюцца заканамернасці ўзаемасувязей, сацыяльная этыка і многае іншае.

Асаблівае месца сярод збіральнікаў беларускага фальклору займае Е. Р. Раманаў, які зафіксаваў унікальны па колькасці і змесце фальклорны матэрыял [11; 12]. У зборніках Е. Р. Раманава прадстаўлена вялікая колькасць казак і песень рознага тыпу: сямейныя, жартаўлівыя, гумарыстычныя, вяснянкі, купальскія, талочныя, жніўныя, валачобныя, вясельныя і іншыя. Прыказкі, прыведзеныя Е. Раманавым, падаюцца з тлумачэннямі. Этнограф крытыкуе выданні іншых аўтараў за тое, што яны не самі запісвалі матэрыял, сказілі маўленне рэгіёна. Гэта дазваляе меркаваць, што сам аўтар падыйшоў да такіх пытанняў вельмі ўважліва.

Надзвычай каштоўны фальклорны матэрыял быў сабраны І. І. Насовічам у падарожжах па Гродзенскай, Мінскай, Магілёўскай губернях, асабліва вылучаецца «Сборник белорусских пословиц» [9], які ўтрымлівае сотні адзінак, размешчаных ў алфавітным парадку. У зборніку раскрываецца сэнс прыказак, даюцца тлумачэнні адносна іх паходжання і ўжывання. Гэта адна з першых публікацый беларускіх прыказак.

П. В. Шэйн стварыў шырокую сетку карэспандэнтаў, распрацаваў і выдаў праграму для збірання помнікаў народнай творчасці, дзякуючы чаму была зафіксавана вялікая колькасць фальклорных тэкстаў, змешчаных у працы «Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края» [21]. Шэраг рэпрэзентатыўных тэме даследавання звестак выяўлены пры аналізе гэтых фальклорных матэрыялаў, якія змяшчаюць каля тысячы адзінак песень, казкі, анекдоты, паданні, прыказкі, загадкі, прывітанні, пажаданні, замовы, духоўныя вершы і іншае.

М. Федароўскім сабрана шырокае кола фальклорнага матэрыялу [23], які асвятляе ўяўленні, вераванні, забабоны, сямейны лад беларускіх сялян і характарызуе ў тым ліку і некаторыя народныя ўяўленні аб грамадскіх узаемаадносінах; таксама прыведзены слоўныя формулы, што суправаджаюць такія зносіны: вітанні, праклёны, падзякі, зычэнні і іншае, мянушкі, якія таксама з’яўляюцца прадуктам сацыяльнага ўзаемадзеяння.

У асобную групу вылучаюцца нататкі падарожнікаў. Часта яны ўяўляюць сабой запісы неспакушанага, павярхоўнага назіральніка, не ўтрымліваюць усебаковага апісання грамадскага жыцця сялян, а толькі фрагментарна пра яго ўзгадваюць, але часта занатоўваюць цікавыя звесткі, якія дапамагаюць верыфікаваць сведчанні з іншых тыпаў крыніц. У гэтым шэрагу вылучаюцца нарысы І. Эрэміча [22], В. М. Маракуева [6], Я. Э. Сно [18] і іншых. У той жа час

прынцыпова адрозніваюцца падарожныя нататкі, справаздачы аб падарожжах даследчыкаў-этнографаў. Напрыклад, «Поездки по Полесью 1911 и 1912 года» І. А. Сербава [14], «Заметки из путешествия по Белоруссии. 1890 – 1891» М. В. Доўнар-Запольскага [5] і іншыя. Яны, з аднаго боку, маюць характарыстыкі падарожных нататак – сцісласць, пункцірнасць апісання асяродку, у якім знаходзіцца падарожнік; з другога – дзякуючы дасведчанасці аўтараў, іх падрыхтаванасці да глыбокіх назіранняў, утрымліваюць каштоўныя, хоць і неразвітыя звесткі пра тыя ці іншыя аспекты жыцця, у тым ліку і грамадскія адносіны, беларускіх сялян.

Адметную групу крыніц утвараюць мемуары выхадцаў з сялянскага асяродку. Гэта вельмі змястоўныя і інфармацыйныя крыніцы, якія часам дазваляюць паглядзець на розныя аспекты грамадскіх узаемаадносін вачыма саміх сялян. Аўтары такіх мемуараў самі доўгі час былі часткай сялянскага асяродку і таму добра разумелі працэсы, якія ў ім адбываліся. Недахоп такіх сведчанняў у тым, што гэтыя аўтары, як правіла, атрымалі адукацыю, не пазбаўленую пэўнай заідэалагізаванасці, і інфармацыя часам падаецца не ў чыстым выглядзе, а ў пэўнай ідэалагічнай інтэрпрэтацыі. Але тое самае часам можна адзначыць і ў дачыненні да іншых тыпаў крыніц.

Надзвычай інфарматыўнай і цікавай крыніцай з'яўляюцца мемуары А. Я. Багдановіча [3], які прыводзіць асабістыя ўспаміны з дзяцінства аб сялянскім жыцці, цытуе жывую гаворку сялян. Таксама А. Я. Багдановіч выкарыстоўвае ў апісаннях вопыт сваёй сям'і: апавяданні бацькоў і бабулі Рузаліі Асьмак – беларускай сялянкі, якая валодала ведамі аб традыцыйных спосабах лекавання хвароб, захоўвала разнастайныя народныя веды адносна розных жыццёвых сфер. Добрая дасведчанасць аўтара ў традыцыйнай культуры беларускіх сялян таксама падмацоўвалася яго шматгадовай працай у сялянскім асяродку. Асаблівае значэнне гэтай працы ў тым, што ў ёй прыводзяцца канкрэтныя сітуацыі ўжывання і дзеяння сацыяльных норм у сялянскім асяродку, сітуацыі прамаўлення тых ці іншых слоўных формул і фальклорных тэкстаў.

Не менш цікавай мемуарнай крыніцай з'яўляецца нарыс Адама Варлыгі «Карэншчына. Успамін-нарыс з канца XIX – пачатку XX ст.» [4], на жаль, не апублікаваны цалкам, але нават апублікаваныя невялікія вытрымкі з гэтай працы ўтрымліваюць апісанні найкаштоўнейшых дэталяў грамадскага жыцця беларускіх сялян. А менавіта: апісваецца механізм утварэння мянушак у сялянскім асяродку, ігрышчы моладзі і іншае.

Своеасаблівую крыніцу ўяўляюць успаміны М. М. Улашчыка «Была такая вёска» [20]. Сам аўтар не з'яўляўся непасрэдным назіральнікам падзей вызначанага перыяду, але апісвае больш ранні час на падставе апавяданняў, пачутых у дзяцінстве ў роднай хаце ад бацькоў і аднавяскоўцаў, і больш позніх мэтанакіраваных апытанняў. Прадстаўлены сведчанні пра гаспадарчае жыццё супольнасці, зямельнае пытанне і звычаёвае права, перажыткі абшчыннага землекарыстання, пра святы, гаспадарчую ўзаемазалежнасць сялян у вёсцы, гульні і забавы моладзі, жарты і кпіны, якія суправаджалі тыя ці іншыя праявы грамадскага жыцця.

У адрозненне ад некаторых запісаў этнографаў і, тым больш, падарожнікаў, дзе вельмі часта найлепш зафіксаваны тыя моманты, што можна было адзначыць сітуацыйна і відавочна, мемуары вылучаюць больш прыхаваныя рысы грамадскай культуры і прадстаўляюць сялянскія звычаі і абрады ў больш шырокім культурным кантэксце.

Апошнюю групу крыніц утвараюць рашэнні валасных судоў [19], якія ўяўляюць цікавасць для даследчыка традыцыйнай сацыяльнай культуры з пункту гледжання таго, што фіксавалі звычаёвае права ў дачыненні да пакарання злачынцаў, вырашэння спектра грамадскіх, гаспадарчых і сямейных пытанняў (напрыклад, аб унутрысямейных зямельных падзелах ці прыняцці ў сям'ю здольнікаў) і, адпаведна, дазваляюць вылучыць інфармацыю пра сацыяльныя нормы і санкцыі ў сялянскім асяродку. Пастановы валасных судоў змяшчаюць звесткі пра прававую сферу грамадскага жыцця сялянскай абшчыны, якая адмысловым чынам была інтэгравана ў дзяржаўную заканадаўчую сістэму, акрэсліваюць механізм узаемаадносін дзяржавы і грамады, што часам змяншае іх інфарматыўнасць у дачыненні да даследавання грамадскіх адносін унутры сялянскай абшчыны.

Такім чынам, сукупнасць крыніц, якія дазваляюць даследаваць грамадскія ўзаемаадносіны ў беларускай вёсцы ў 2-й палове XIX – пачатку XX ст., з'яўляецца дастаткова разнастайнай. У той жа час праца з крыніцамі даследавання выяўляецца складаным і працаёмістым працэсам, што вымагае спецыяльных метадаў адбору, верыфікацыі і інтэрпрэтацыі сведчанняў крыніц. Вызначальным з'яўляецца выкананне галоўнага крыніцазнаўчага прынцыпу навуковага даследавання – прынцыпу разнастайнасці крыніц. Прадстаўлены крыніцазнаўчы агляд не носіць канчатковага характару, а вызначае накірункі для далейшага, больш глыбокага вывучэння адзначанай праблематыкі.

ЛІТАРАТУРА

1. Аникиевич, К. Т. Сенненский уезд Могилёвской губернии / К. Т. Аникиевич. – Могилёв : Губернская тип., 1907. – [5], 148 с.
2. Бобровский, П. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Гродненская губерния / П. Бобровский. – СПб.: Тип. Департамента Генерального штаба, 1863. – Ч. 1. – XXII, 866 с.
3. Богданович, А. Е. Я всю жизнь стремился к свету : в 2 кн. / А. Е. Богданович ; сост., авт. предисл. А. Ващенко. – Минск : Літаратура і мастацтва, 2012. – Кн. 1. Мои воспоминания. – 544 с.
4. Варлыга, А. Карэншчына. Успамін-нарыс з канца XIX – пачатку XX ст. / А. Варлыга // Літаратура і мастацтва. – 1994. – 8 красавіка. – С. 14 – 15; 15 красавіка. – С. 14 – 15.
5. Довнар-Запольский, М. Заметки из путешествия по Белоруссии. 1890 – 1891 / М. Довнар-Запольский // Homo historicus 2009. Гадавік антрапалагічнай гісторыі / пад рэд. А. Ф. Смаленчука. – Вільнюс, 2010. – С. 123 – 205.
6. Маракуев, В. Н. Полесье и полешуки: из путевых записок / В. Н. Маракуев. – М. : Тип. А. Клейн, 1879. – 32 с.
7. Никифоровский, Н. Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности: Этнографические данные / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская тип., 1895. – [4], VIII, 552, CLIV с.

8. Никифоровский, Н. Я. Очерки Витебской Белоруссии. III. Пособники жихара / Н. Я. Никифоровский // Этнографическое обозрение. – 1893. – № 2. – С. 92 – 154.

9. Носович, И. И. Сборник белорусских пословиц / И. И. Носович // Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. – Спб., 1874. – Т. 12, № 2. – VI, 232, 1, 17 с.

10. Пяткевіч, Ч. Г. Рэчыцкае Палессе / Ч. Г. Пяткевіч ; уклад., прадм. У. Васілевіча ; пер. з пол. Л. Салавей, У. Васілевіча. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2004. – 672 с.

11. Романов, Е. Р. Белорусский сборник : в 9 т. / Е. Р. Романов. – Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1885. – Вып. 1-2. Песни, пословицы, загадки. – 468 с.

12. Романов, Е. Р. Белорусский сборник : в 9 т. / Е. Р. Романов. – Вильно : Русский почин, 1910. – Вып. 7. Белорусские народные мелодии. Песни сезонные, обрядовые, игровые, танцы, духовные стихи. – 44 с.

13. Сербов, И. А. Белорусы-сакуны. Краткий этнографический очерк / И. А. Сербов. – Петроград : Тип. Академии наук, 1915. – 180 с.

14. Сербов, И. А. Поездки по Полесью 1911 и 1912 года / И. А. Сербов. – Вильно: Тип. И. Завадского, 1914. – [2], 51 с.

15. Сержпутовский, А. К. Очерки Белоруссии. Бонда / А. К. Сержпутовский // Живая старина. – 1907. – Вып. 3. – С. 151 – 152.

16. Сержпутовский, А. К. Очерки Белоруссии. Сябрына / А. К. Сержпутовский // Живая старина. – 1907. – Вып. 3. – С. 149–151.

17. Сержпутовский, А. К. Очерки Белоруссии. Талака / А. К. Сержпутовский // Живая старина. – 1907. – Вып. 4. – С. 210 – 214.

18. Сно, Е. Э. В болотах Полесья / Е. Э. Сно. – СПб. : Тип. О. Н. Поповой, 1904. – 24 с.

19. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край, снаряженной Императорским Русским географическим обществом. Юго-западный отдел : материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским : в 7 т. – СПб. : Тип. В. Безобразова и Ко, 1872 – 1878. – Т. 6. Народные юридические обычаи по решениям волостных судов / изд. под наблюдением П. А.Гильтебрандта. – 1872. – XI, 408 с.

20. Улашчык, М. М. Была такая вёска… / М. М. Улашчык // Выбранае / М. М. Улашчык ; уклад. А. Каўкі, А. Улашчыка ; навук. рэд. Г. Кісялёў, В. Скалабан ; прадм. і камент. А. Каўкі. – Мінск, 2001. – С. 21 – 127.

21. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Имп. академии наук, 1893. – Т. 2. Сказки, анекдоты, легенды, предания, воспоминания, пословицы, загадки, приветствия, пожелания, божба, проклятия, ругань, заговоры, духовные стихи и проч. – XX, 715 с.

22. Эремич, И. Очерки белорусского Полесья / И. Эремич. – Вильно : Тип. М. Ромма, 1868. – 89 с.

23. Federowski, M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej: materiały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877 – 1894 : w 8 t. / M. Federowski. – Kraków : Nakładem Akademii umejętności, 1903. – T. 3. Baśnie, przypowieści i podania ludu z okolic Wołkowyska, Słonima, Lidy, Nowogródka i Sokółki. – Cz. 2. Tradycye historyczno–miejscowe, oraz powieści obyczajowo-moralne. – 315 s.

24. Jeleńska, E. Wieś Komarowicze w powiecie Mozyrskim / E. Jeleńska. – Warszawa : Józef Jeżyński, 1892 – 83 s.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены основные группы источников для исследования общественных отношений белорусского крестьянства во 2-й половине XIX – начале XX в. Главным аспектом анализа является систематизация источников, определение основных характеристик каждой группы источников и ключевых особенностей их изучения и верификации информации.

SUMMARY

The article describes the main groups of sources for the study of social relations of the Belarusian peasants in the second half of XIX – the beginning of XX centuries. The main aspect of the analysis is the systematization of the sources, the definition of the main characteristics of each group of sources and the key features of the study and verification of the information of these groups.

Касперович Г. И.

ЭТНИЧЕСКИЙ СОСТАВ НАСЕЛЕНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ: КОНТЕКСТЫ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 12.03.2015)

На этнокультурную палитру населения Беларуси оказывает влияние этнический состав населения, от его стабильности или динамики зависят темпы и направления этнокультурных процессов. Согласно переписи населения Республики Беларусь 2009 г., в стране проживают представители 130 национальностей, 93,7% (в 1999 г. – 95,0%) от всего населения составляют близкородственные по культуре, языку белорусы, русские и украинцы, что, естественно, поддерживает традиционную белорусскую культуру (рисунок 1).

Наиболее многочисленной этнической общностью являются белорусы. Согласно переписи населения Республики Беларусь 2009 г., среди 9 млн. 504 тыс. жителей республики насчитывается 7 млн. 957 тыс. белорусов, 15,5% из которых расселены в Брестской, 13,2% – Витебской, 16,0% – Гомельской, 9,0% – Гродненской, 15,8% – Минской, 12,2% – Могилёвской областях и 18,3% – в Минске [1, с. 8 – 23]. Белорусы преобладают в большинстве районов республики, за исключением Щучинского и Вороновского, где они составляют соответственно 46,3% и 13% [2, с. 106 – 129]. Абсолютное большинство населения они составили и в целом по Республике Беларусь – 83,7%. Это характерно как для городов (82,3%), так и для сельских поселений (87,9%) (2009 г.).

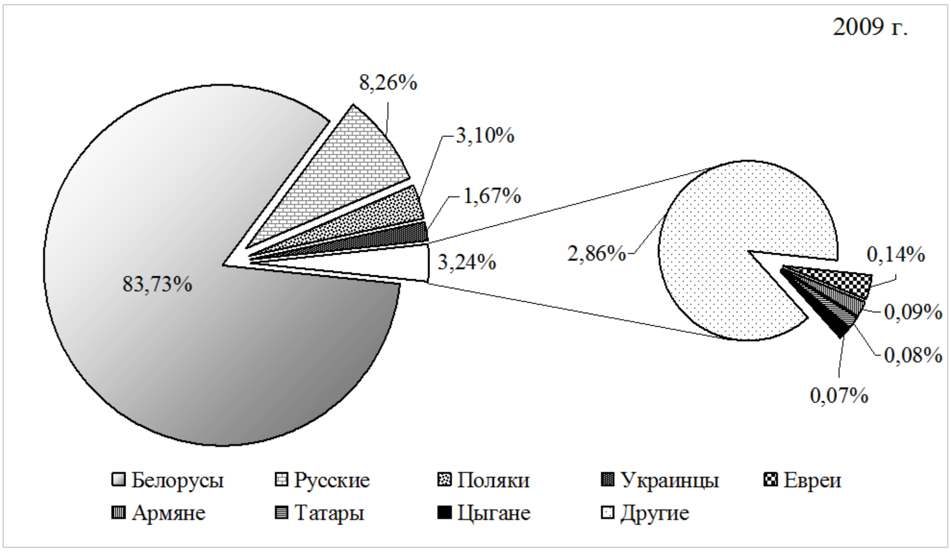


Рисунок 1. Национальный состав населения Беларуси по переписи 2009 г.

В XX в. произошли кардинальные изменения в расселении белорусов. Если в 1959 г. семь из десяти белорусов жили в сельской местности, то в 2009 г. ситуация изменилась: восемь из десяти белорусов являются городскими жителями, причём каждый третий из них живёт в Минске. Это обстоятельство существенно повлияло на ход и направления этнокультурных процессов. С одной стороны, мигранты в города, в большинстве своём выходцы из белорусских сёл, внесли в городскую среду целые пласты народной культуры, что отчётливо проявилось в сохранении традиций в семейных, общественных отношениях, формах проведения свободного времени, коммуникации, обрядности, обычаях, в менталитете горожан. С другой стороны, шло интенсивное приобщение бывших сельчан к урбанизированным, большей частью интернационализированным формам культуры, в связи с чем происходило ослабление и даже, в ряде случаев, девальвация «материнского», «отцовского» наследия [3, с. 288; 4, с. 19]. Результаты их ощутимы, до конца не осмыслены и не преодолены и сегодня.

Несмотря на уменьшение общей численности населения Беларуси, с 1994 г., абсолютная численность белорусов за 1989 – 1999 гг. возросла на 3,2%, однако к 2009 г. она уменьшилась на 2,5%. Удельный вес белорусов во всем населении страны увеличился с 77,9% в 1989 г. до 83,7% в 2009 г.

На динамику численности и расселения белорусов оказали влияние уровень рождаемости и смертности, интенсивность внешних и внутренних миграций, развитие этнических процессов. Анализ основных тенденций и особенностей эволюции естественного и миграционного движения показал, что увеличение численности белорусов в Беларуси на протяжении XX в. шло главным образом за счёт естественного прироста и этнотрансформационных процессов, за исключением последнего десятилетия, когда естественный прирост белорусов переходит в потери населения, а увеличение численности происходит главным образом за счёт миграций из-за пределов страны и укрепления процессов внутренней консолидации белорусского народа.

Демографическая ситуация в период 1990 г. – начало XXI в. была сложной и многоплановой. В обозначенном периоде выделяется два основных этапа демографических изменений. Первый (1990 – 2005 гг.) характеризуется нарастанием кризиса в возобновлении населения, углублением и расширением депопуляционных процессов. Во втором периоде (2006 – 2014 гг.) выявляются тенденции определенной стабилизации демографической ситуации, что связано с улучшением социально-экономического развития страны, принятием ряда мер по демографической безопасности государства [5, с. 33 – 35].

С конца 1980-х годов под влиянием нарастания дестабилизационных процессов в экономике, политике, экологической среде, культуре общения произошли заметные изменения факторов и условий миграции. Кризис постсоветского и, шире, мирового пространства, межнациональные конфликты в Средней Азии, Закавказье, Северном Кавказе, дискриминационная политика со стороны властей новых стран Балтии спровоцировали реиммиграцию белорусов, а также другого славянского населения. В этнической структуре мигрантов из-за рубежа республики удельный вес белорусов с 1990 по 1993 го-

ды повысился с 38,6% до 47,2% [6, с. 250]. Максимальный приток населения в Республику Беларусь приходился на 1992 г., в последующие годы интенсивность миграции сильно снизилась. За 1989 – 1999 гг. в Беларусь возвратились свыше 15% белорусов, проживавших за рубежом. Так, из государств Закавказья приехал каждый третий белорус, в том числе из Армении выехали практически все белорусы. Свыше 15% белорусов оставили страны Балтии и Средней Азии.

Фактически за 1990 – 1999 гг. из Союза Независимых Государств и Балтии приехали 260 тыс. белорусов. Миграционный прирост в этот период не превышал потери белорусов в результате неблагоприятных тенденций в естественном движении. Важной составляющей роста численности явилось усиление процессов внутренней консолидации белорусской общности, вливание других национальностей в единую полиэтническую общность – белорусский народ, чаще всего в результате межнациональных браков.

В 1999 – 2009 гг. численность белорусов уменьшилась, главным образом за счёт неблагоприятных тенденций в демвоспроизводстве населения.

Самую большую этническую общность после белорусов составляют русские. В 2009 г. в Беларуси жили 785 тыс. русских. К началу 1990-х годов их численность и удельный вес в населении республики постоянно увеличивались. За 20 лет, которые прошли между переписями населения 1970 и 1989 гг., численность русских увеличилась на 403,9 тыс., а доля в населении республики возросла с 10,4 до 13,2%. Данный процесс был вызван естественным приростом и, главным образом, миграционным притоком из России. Значительную часть составили специалисты в различных областях народного хозяйства, преподаватели высших учебных заведений, учёные, квалифицированные рабочие, которые внесли весомый вклад в возобновление и развитие экономики и культуры Беларуси.

За 20 лет, которые прошли между переписями 1989 и 2009 гг., численность русских сократилась на 557,0 тыс.человек, а доля – с 13,2% до 8,3%. Особенно интенсивно шло уменьшение численности русских в городах. Заметно сократилось их число в Гомельской и Могилёвской областях, что связано с Чернобыльской катастрофой, переселением на территории других областей и за пределы республики, а также в Минск. Кроме того, в 1990-х годах их отток в Россию обусловился распадом Советского Союза. В дальнейшем стабилизация экономической жизни Беларуси, позитивные изменения в национальной, конфессиональной политике, придание статуса государственного двум языкам – белорусскому и русскому – изменили миграционный баланс в пользу Беларуси.

За 1999 – 2013 гг. сальдо миграции русских было положительным и составило 42 тыс. человек [7, с. 275; 8, с. 200; 9, с. 435; 10, с. 385]. Анализ миграций между Беларусью и странами зарубежья показал, что удельный вес русских, прибывших в Беларусь, в национальном составе международных мигрантов несколько понизился (с 33% до 28%). Вместе с тем сохраняются основные направления переселений, а миграционные потоки характеризуются определённой устойчивостью. Уменьшение численности русских обуслов-

лено как потерями населения из-за негативных тенденций в естественном движении, так и развитием этнических процессов, главным образом активизацией межнациональных браков.

По данным переписи населения 1999 г., в Республике Беларусь насчитывалось 130 778 домашних хозяйств, где все члены отнесли себя к русской национальности (368 388 человек). В смешанных белорусско-русских семьях (их насчитывалось 413 384) проживали 1 360 444 человека. Из общей численности смешанных в этнических отношениях семей 59,0% приходится на белорусско-русские. На белорусско-русском пограничье удельный вес таких семей выше: в Витебской области они составили 70% всех межнациональных семей, в Гомельской – 62%, в Могилёвской – 72% [11, с. 242, 243].

На динамику численности этнических общностей Беларуси влияет фактор белорусской государственности: *«Живу в Беларуси – значит белорус»*; *«Считаю себя белорускую, поскольку всю жизнь прожила в Беларуси»* (кондитер, 42 года, русская, г. Мозырь) [12, с. 56].

Поселенческая структура русских остаётся довольно стабильной. Большинство из них проживает в Витебской и Гомельской областях (соответственно 124,9 и 111,1 тыс. человек), которые граничат с Россией, а также в Минске (184 тыс. человек). По численности населения в Республике Беларусь русские удерживают второе место. Из 785 тыс. русских Беларуси 666 тыс. живёт в городах (84,9%), 118 тыс. человек (15,1%) – в сельской местности. В этнической структуре населения Беларуси удельный вес русских составил 8,3%, в городских поселениях – 9,4%, в сельской местности – 4,9%. Каждый четвёртый русский – житель Минска. Наибольшая концентрация их наблюдается в крупных городах и прилегающих к ним территориях: Минский, Витебский, Брестский, Гомельский, Гродненский, Полоцкий, Могилёвский, Бобруйский, Барановичский и другие районы.

Русские Беларуси имеют высокий образовательный и социальный статус. По данным переписи 2009 г., каждый третий из них получил высшее образование [2, с. 201].

Русские отличаются сильной интеграционной стратегией включения в белорусское общество. Переписи населения 1999, 2009 годов показали, что при сохранении абсолютным большинством русских своего языка в качестве родного (соответственно 90,1% и 96,3%) наблюдаются определённые адаптационные процессы в отношении к белорусскому языку. Относительно более высокие показатели смены родного языка характерны для сельской местности Гродненщины, где каждый десятый русский назвал родным белорусский язык. Согласно нашим полевым материалам, одним из важных факторов, влияющих на признание русскими белорусского языка родным, является длительность проживания в Беларуси. Обычно во втором, третьем поколении происходит смена родного языка, чаще у потомков от смешанных белорусско-русских браков, у лиц, окончивших школу с белорусским языком обучения.

Третьей по численности этнической общностью Беларуси являются поляки. По данным переписи 2009 г. их число составило 294,5 тыс. человек,

или 3,1%. Поляки компактно проживают преимущественно в западных и северо-западных регионах: так, 78,4% поляков живут в Гродненской области, 6,1% – в Минской, 6,0% – Брестской, 3,8% – Витебской, 0,7% – Гомельской, 0,6% – Могилёвской областях, 4,6% – в Минске. Наибольшей численностью и удельным весом поляков характеризуются пограничные с Польшей регионы. В Вороновском районе живут 24 615 поляков (80,8% от всего населения района), в Гродненском – 18 323 (33,6%), Волковысском – 18 801 (24,9%), Щучинском – 22 151 (46,4%), Лидском – 47 660 (35,3%), Мостовском – 6 333 (18,7%), Свислочском – 3 999 (20,5%). Большая группа поляков живёт в Гродно – 64 642 человека (19,7%). За период 1989 – 2009 гг. отмечено заметное уменьшение численности поляков (на 29,5%), снизился их удельный вес в населении страны (с 4,1% до 3,1%). Изменения в политической, социально-экономической, культурной жизни Республики Беларусь не могли не повлиять на развитие этнических процессов. Значительную роль имели и такие факторы, как близкая культурная дистанция между белорусами и местными поляками: большинство поляков считает белорусский язык родным (67,1% в 1999 г. и 58,2% в 2009 г.), длительные добрососедские контакты, распространение белорусско-польских браков. Согласно переписи 1999 г., в стране насчитывалось 65 262 домохозяйств с численностью 191 790 человек, все члены которых принадлежали к польской национальности, а также 86 565 домашних хозяйств, в которых проживали 289 962 белорусов и поляков. Фактически шесть из десяти поляков жили в межнациональных белорусско-польских домохозяйствах (семьях), причём средний размер таких семей был больше, чем однонациональных (соответственно 3,3 и 2,9 человека) [11, с. 242, 243]. Уменьшение численности поляков связано как с укреплением белорусской государственности, развитием процессов консолидации белорусского народа, так и с отрицательным естественным приростом.

Поляков затронули процессы урбанизации, а также связанные с ними миграции сельского населения в города. Если в 1989 г. 52,0% от всех поляков жили в сельской местности и 48,0% в городах, то в 2009 г. в сельской местности расселены 38,6% от общей численности поляков, в городах – 61,4% [2, с. 26, 40], однако в сравнении с другими основными этническими общностями Беларуси поляки менее урбанизированы.

Четвёртое место в национальном составе населения Беларуси занимают украинцы: 158,7 тыс. человек (1,7%) в 2009 г. Численность и удельный вес их, как и русских, увеличивались до 1989 г. (за 1959 – 1989 гг. количество украинцев фактически удвоилось). Максимально высокие темпы роста их численности в Беларуси наблюдались в 1959 – 1970 гг. – 43, в 1970 – 1979 гг. – 21%, в 1979 – 1989 гг. – 26%. Динамику численности украинцев Беларуси в основном определяли естественный и миграционный прирост. Украинцы, как и русские, в большинстве своём городские жители (в 1959 г. в городах проживали 64,8% от всех украинцев Беларуси, в 2009 г. – 77,2%). Численность украинского населения с 1989 по 2009 годы сократилась на 132,3 тыс. человек, понизился уровень их урбанизации, главным образом из-за отрицательного естественного прироста и этнических процессов. Украинцев, как и рус-

ских, выделяет высокая степень интеграции в белорусскую культуру, хозяйственно-производственную деятельность, высокий уровень образования и квалификации.

Миграционный баланс украинцев положителен в пользу Беларуси. Особенно увеличился приток беженцев-украинцев с 2014 г. в связи с военным конфликтом в Украине.

К основным этническим общностям, которые живут в республике и имеют длительные контакты с белорусами, относятся евреи. В 2009 г. их насчитывалось 12 926 человек (0,1% от населения страны). На протяжении 1959 – 2009 гг. численность евреев постоянно сокращалась. С четвёртого места в национальном составе населения (в 1959 г.) они переместились на пятое (с 1970 г.). Главными причинами были миграции в крупные города Советского Союза, развитие межнациональных браков, которые влекли за собой изменения в этническом самосознании, интеграционная стратегия в отношении белорусского общества, а с середины 1980-х годов – эмиграция в дальнее зарубежье, преимущественно в Израиль, США, Германию. Традиционно живут в городах (в 1959 г. – 96,3% от всех евреев Беларуси составляли городские жители, в 1999 г. – 97,8%, 2009 г. – 97,6%). В 1999 г. насчитывалось 149 домашних хозяйств с численностью 357 человек, а также 245 белорусско-еврейских домохозяйств, в которых проживали 741 человек [11, с. 242, 243]. Средний размер белорусско-еврейских семей составил 3,0 человек, а однонациональных – 2,4 человека. Евреи имеют высокие социальный статус и уровень образования, миграционную и социальную мобильность среди основных этнических общностей Беларуси. Среди них практически каждый второй получил высшее образование. Евреи Беларуси активно участвуют в общественной жизни страны. Для них характерны как сохранение самобытной этнической культуры, так и культурные, языковые взаимовлияния с белорусами [5, с. 430, 437, 465].

Из других этнических групп по численности и взаимовлиянию с белорусской культурой выделяются также татары (7 316 человек в 2009 г.) и литовцы (5 087 человек), которые длительное время живут рядом с белорусами. С 1959 по 1989 годы численность татар увеличилась с 8 654 до 12 552 человек, что связано с естественным и миграционным приростом населения. С 1999 по 2009 годы их число уменьшилось на 42% как следствие кризисных явлений в воспроизводстве населения и развития этнических процессов (каждый пятый татарин назвал родным белорусский язык). Численность литовцев с 1959 по 1979 г. уменьшилась, что было обусловлено их оттоком из Беларуси и развитием этнических процессов, к 1989 г. произошло некоторое их увеличение (на 8%), однако переписи 1999 и 2009 годов отметили уменьшение численности этой этнической группы, главным образом, за счёт потерь населения в естественном движении и активизаций этнотрансформаций в межнациональных браках.

Активные внешние миграции в Республику Беларусь из регионов межнациональных конфликтов повлияли на этническую структуру населения страны. За межпереписной период 1989–1999 гг. в два раза возросла числен-

ность армян. К 2009 г. их численность снизилась на 16,5 %. Они занимают шестую позицию в этноструктуре (8 512 человек в 2009 г.). Увеличилась численность азербайджанцев (5 567 человек в 2009 г.), грузин (2 400).

В 1989 – 2009 гг. отмечены активные переселения туркмен в Беларусь. За эти годы их численность в республике возросла в 3,5 раза и составила в 2009 г. 2 685 человек. Туркмены заняли двенадцатую позицию в этноструктуре страны. Наиболее притягательными для них стали большие города. Так, среди туркмен горожане составили 93,6% (2 585 человек). В сельской местности их проживает всего 100 человек. В миграциях участвуют преимущественно молодые мужчины. В этой связи наблюдается значительный дисбаланс половой структуры туркмен. В 2009 г. на 100 туркменок приходилось 299 мужчин этой же национальности. Туркмены неравномерно расселены в Беларуси. Из них 1016 человек (каждый третий) проживает в Минске, 454 туркмена поселились в Могилёвской, 395 – Гомельской, 315 – Витебской, 274 – Гродненской, 184 – Брестской и 74 человека – в Минской областях. О сохранении своих культурных ценностей, а также аккультурации и адаптации к новой культурной среде можно судить по развитию языковых процессов. Из общей численности туркмен в Беларуси 87,8% назвали родным язык своей национальности. Наиболее прочно удерживает родной язык многочисленная минская диаспора. 91% её членов назвали туркменский родным языком. Что касается сельских жителей, то они наряду с туркменским (35%) считают родным и русский язык (55%), в меньшей степени – белорусский (9%). Туркмены обычно разговаривают дома на туркменском (66,9%) и русском (26,6%) языках, на русском чаще общаются в межэтнических семьях. В то же время шесть из десяти туркменов свободно владеют русским, что позволяет им активно включаться в производственную деятельность, культурную жизнь нового места жительства.

В заключение необходимо отметить, что на территории Республики Беларусь сложилась стабильная межнациональная ситуация. Отношение как к белорусам, так и белорусов к другим этническим общностям характеризуется доброжелательностью [13, с. 84, 85]. Этому способствует взвешенная национальная, языковая, конфессиональная политика Республики Беларусь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Статистический ежегодник, 2013 / Нац. стат. комитет Республики Беларусь. – Минск, 2013. – 578 с.
2. Национальный состав населения Республики Беларусь. Перепись населения Республики Беларусь 2009 года / Нац. стат. комитет Республики Беларусь. – Минск, 2011. – Т. 3 – 433 с.
3. Беларусы / рэдкал. : В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – Т. 4. Вытокі і этнічнае развіццё – 433 с.
4. Белорусы. – М. : Наука, 1998. – 503 с.
5. Кто живёт в Беларуси / А. Вл. Гурко [и др.]. – Минск : Белорусская наука, 2012. – 799 с.
6. Население Республики Беларусь : стат. сб. – Минск, 2008. – 420 с.
7. Население Республики Беларусь : стат. сб. – Минск, 2006. – 295 с.
8. Население Республики Беларусь : стат. сб. – Минск, 2009. – 463 с.

9. Население Республики Беларусь : стат. сб. – Минск, 2011. – 471 с.
10. Население Республики Беларусь : стат. сб. – Минск, 2013. – 418 с.
11. Число и состав домашних хозяйств Республики Беларусь. Итоги переписи населения Республики Беларусь 1999 года. – Минск, 2001. – 615 с.
12. Архив Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси. – Ф. 6. Оп. 14. Д. 141
13. Беларусы. Сучасныя этнакультурныя працэсы / Г. І. Капяровіч [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2009. – 607 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на статистических и этнографических полевых материалах рассматривается динамика этнического состава населения Республики Беларусь. Анализируются изменения в численности и структуре основных этнических общностей страны в зависимости от комплекса факторов: политических, социально-экономических, демографических (естественное и миграционное движение), этнических. Исследуются сложные и неоднозначные процессы аккультурации и адаптации этнических общностей в новых условиях жизни (в новом социально-культурном пространстве и в условиях глобализирующегося мира).

SUMMARY

Statistical and poll data enable the author to describe the dynamics of ethnic composition of Belarus' population (1989 – 2009). The article also analyses the changes in the structure and quantity parameters of the most numerous ethnic groups depending on various factors – political, socio-economic, demographic (natural and migratory movement), and ethnic. The author also looks at the processes of acculturation and adaptation in a new social environment and a globalizing world.

Кастрыца А. А.

АСАБЛІВАСЦІ ПСІХАЛАГІЗМУ Ў ЖНІЎНЫХ ПЕСНЯХ БЕЛАРУСАЎ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 11.03.2015)

Жніўныя песні, асабліва ўласна жніўныя, – гэта энцыклапедыя жаночай долі, надзвычай драматычнай, напоўненай шчымлівым болем і глыбокімі ўнутранымі перажываннямі, гэта ўнутраны пратэст і адначасова своеасаблівая споведзь аб няпростым жыццёвым шляху, які неабходна не проста прайсці жанчыне, а прайсці з годнасцю, нягледзячы на ўсе наканаваныя лёсам выпрабаванні. Па трапных словах У. Бяляніна, «арганізуючым цэнтрам мастацкага тэксту з'яўляецца яго эмацыянальна-сэнсавая дамінанта, якая адлюстроўвае пэўны тып акцэнтуацыі, уплывае на семантыку, марфалогію, сінтаксіс і стыль мастацкага тэксту» [1, с. 6], а гэта значыць, абумоўлівае выбар сродкаў адлюстравання ўнутранага свету герояў.

Агульнапрынята да спосабаў адлюстравання чалавека «знутры» (так званы прамы псіхалагізм) адносіць розныя віды маўлення героя, сярод якіх у межах жніўных песень варта выдзеліць звароты-просьбы, звароты-праклёны, звароты-пытанні.

Так, даволі часта жняя звяртаецца да Бога з просьбай аб дажджы, таму што ён дасць магчымасць адпачынку (*«Дай, бог, дождж! / Да на тры нядзелі, / Каб людзі сядзелі / Дай, бог, дождж! / Будзім мы сядзеці, / Будзім*

аддыхаці. / Дай, бог, дождж!» [2, с. 119]; *«Нашлі, божа, дождж. / Ручкі забалелі, / Ножанькі самлелі, / Дай, божа, дождж»* [2, с. 117]), дазволіць разабрацца з хатнімі справамі (*«Нанясі, божа, аблачынку! / На тры дні адпачынку: / Адзін дзень – малоць, талоч, / А другі дзень – ваду насіць, / А трэці дзень – дзяжу мясіць»* [2, с. 118]). Таксама да Бога жняя звяртаецца з просьбай – надзяліць сілай (*«Да дай, божа, мне мядзвежу сілу»* [2, с. 95]). Усе звароты да Бога адрозніваюцца павагай і нават нейкай эмацыянальнай стрыманасцю, чаго не скажаш пра звароты да з'яў прыроды і прадстаўнікоў навакольнага свету. На сонца жняя крыўдзіцца (*«Сонца, сонейка, / Эй, закаціся скоранька, / Ты мне ўжо надакучыла, /* Эй, *раненька ўзыходзячы, / Позненька заходзячы»* [2, с. 124]), таму што яно рана ўзыходзіць і позна заходзіць, робячы яе працоўны дзень даволі працяглым. Ад ветру і месяца працаўніца чакае дапамогі: вецер просіць з'явіцца, каб яна «па тры капы ў дзень клала», каб «жала не пацела», «каб сярэдзіну сваю не зажала» (*«...Э-э, каб я жала не пацела / Да дадому не хацела»* [2, с. 90], *«...Павей, ветрык, паціхеньку – / Развей хмарачку цямненьку – / Маю тугу цяжаленьку... / Каб я, малада, жыта жала / І сярэдзіну сваю не зажала»* [2, с. 89]), а ў месяца просіць асвяціць дарогу дадому (*«Мой месяцу яснюсенькі, / Прасвяці мне дарожаньку, / Кудою ісці да домачку»* [2, с. 214]). Калі зварот да Бога застаецца без адказу, то сонца, вецер і месяц уступаюць са жняёй у дыялог, дэманструючы ёй такім чынам сваю спагаду і прыязнасць, тым не менш яны таксама не абяцаюць дапамогі.

Падобная сітуацыя прымушае жняю праклінаць сваю долю (заўважым, не Бога, не сілы прыроды, не жыццёвыя рэаліі): *«...Сваю долю праклінала: / Ды доля ж ты мая, доля, / Ды дзе ж ты падзелася? / Ці ты ўтапілася, / Ці ў агні згарэла?»* [2, с. 197]. У дадзеным выпадку размовы аб наладжванні «дыялогу» гераіні жніўных песень з доляй і просьбах да яе, а таксама аб актыўным пратэсце ў дачыненні да сфарміраваных жыццёвых абставін не ідзе: тут відавочны адчай і някер'е ў тое, што сітуацыю ўвогуле можна змяніць, а гэта значыць, ёсць толькі адно выйсце – выказацца і скарыцца.

Дарэчы, даволі часта ў падобных тэкстах гучыць думка, што доля «загінула», як толькі дзяўчына пакінула бацькоўскі дом і перайшла ў дом мужа, у якім яна ніколі не будзе дачкой, таму што нявестка ніколі не стане роднай, а значыць не будзе шчаслівай:

Кудравая рабінушка,
Баліць мая серадзінушка.
А чаго ж ёй не балець,
Калі некаму пажалець:
Свёкар жа не бацюшка,
А свякроўка не матушка –
Не вытапюць мне лазеньку,
Не папараць серадзінушку [2, с. 111].

Таму менавіта звароты дзяўчыны да бацькі прасякнуты надзвычайнай тугой (*«Татачка мой родненькі, / Аддаў мяне, не быў у мяне. / Ці, татачку, не жаль мяне?»* [2, с. 352]), а бацькоўскія адказы – болем (*«Як я паеду, дык*

ты плачаш. / Я за лясы – ты ў галасы, / Я за горы – ты ў горы, / Я заеду за дуброўку, дык ты ручкі на галоўку, / Я за горы крамяныя – / Ты ў слёзанькі крывавыя» [2, с. 352]). У песнях выразна ілюструецца, што толькі для роднай маці *«дзіцятка сяваіць»*, для свекрыві ж – *«зявае»*, для маці *«шыроку постаць зажынаіць, густы снапкі стаўляіць»*, для свекрыві – *«вузкую постаць»* і *«рэдкі снапкі»* [2, с. 198]). Сваіх дзяцей свёкар і свякроў заўсёды аберагаюць і ўхваляюць, а да нявесткі ставяцца як да прыгоннай:

– Калі маё дзіця пяець,
Няхай пяець, красуіцца,
У чаравічкі абуіцца,
На кірмаш гатуіцца!
А калі – нявестунька,
Няхай яна ўгамоніцца,
У лапцікі абуіцца,
На прыгон гатуіцца [2, с. 198].

Нявестка таксама не шкадуе бацькоў мужа, адказвае нелюбоўю, няхай і схаванай, нявыказанай, а да бацькоў адносіцца з цеплынёй і павагай. У адной і той жа жыццёвай сітуацыі («свякроўка з печы ўпала», «мамка з печы ўпала») яе пачуцці абсалютна розныя: свякроўцы яна б *«паслала ўсё карэнейка, пад галоўку ўсё каменейка»*, а маці – *«усе дзяружачкі, а пад галоўку ўсе падушачкі»* [2, с. 105]. У кампазіцыі жніўных тэкстаў дадзенай тэматычнай групы антытэза выкарыстоўваецца даволі часта, што, па словах А. Ліса, «апраўдана ў псіхалагічным аспекце»: «Бытавыя жніўныя рэаліі аказаліся вельмі ўдзячным будаўнічым матэрыялам для вобразнай структуры працоўных, уласна жніўных песень. Яны вельмі рэльефна выяўляюць спагаду, любасць, з аднаго боку і чэрствасць, абыякавасць – з другога» [3, с. 164].

Невыносныя ўмовы працы і жорсткія адносіны з боку пана («пан нас мучыў», «плеццямі сцябаў», «дужа рана на работу выганяў») выклікалі праклёны і ў яго адрас: *«Сабярыцесь, шэры воўкі, ды з бара, / Вы бяжыце ды да панскага двара... / Як узойдзе толькі ясная зара, / Вы запейце песню страшнае таскі, / Разарвіце цела пана на кускі, / Разарвіце, закапайце за сялом, / Каб ад пану ўспамінаў не было»* [2, с. 85]; *«Бадай яму кроўна, / Што пусціў дамоў цёмна, / Бадай яму горка, / Што пускаў дамой зоркай»* [2, с. 80]. Часта ў адрас пана, пані, прыганятых гучалі і абразы, якія даволі яскрава характарызавалі як рысы іх харатару, так і адносіны да іх саміх: «пан баран», сэрца ў яго «авечае», «з гарэх галава да па яблыку вочы». Відавочна, што падобныя вобразныя азначэнні стваралі «ўжо зусім закончаны партрэт, з акрэсленымі псіхалагічна-сацыяльнымі рысамі» [3, с. 191].

Спосабам псіхалагічнага аналізу «звонку» (ускосны псіхалагізм) можа быць дэталь, пейзаж, партрэт і іншае. Адпаведна характарыстыка персанажа «звонку» як асноўная форма псіхалагічнага выяўлення ў жніўных песнях беларусаў здзяйсняецца праз пейзажныя замалёўкі і апісанні з’яў навакольнага асяроддзя, рэчыўныя падрабязнасці і прадметы побыту.

Так, праз апісанне працы па «месяцу і зорам» (*«Па месяцу жыта жалі, / Па зорам жыта клалі. / Цёмна ў полі, цёмна, / Бадай таму цямней было, / Хто дахаты не пушчае, / Да на полі нас трымае»* [2, с. 79]), па «сцюдзёнай расе» і цёмнай ночцы (*«Ой, пара нам дамоў пара, / Сцюдзёная раса пала, / Цёмная ночка настала»* [2, с. 79]), праз апісанне радасці ад вечара і смутку ад зары (*«Вечар вечарэе, / Мая душа весялее. / На зору занімае, / Мая душа заўнывае»* [2, с. 142]) ствараецца не толькі адчуванне фізічнай стомы жней, але і багацце іх эмацыянальных станаў – ад бездапаможнасці і злосці да радасці і надзеі.

Такія дэталі, як «прытупленыя сярпочкі» (*«Да ўжо нашы сталяны сярпочкі прытупіліся...»* [2, с. 86]), «стомленыя ручкі» (*«Ды ўжо нашы да белыя ручкі прытаміліся»* [2, с. 86]), «бальныя» галава і сэрца (*«Забаляць рукі ад работы, / Сярдзечухна ад пякоты, галовухна ад жароты»* [2, с. 144]), панскі абед і вячэра ў доме свёкра (*«Наварыла пані баршчу, накідала хвашчу, / Наварыла пампушак, пакідала лягушак, / Наварыла кашы, накідала сажы, / Паставіла на прыпячку – муха праліла»* [2, с. 141]; *«Да я дома вячэрала, / Да не сухі кусок ела – / Слёзкамі палівала»* [2, с. 144]) яшчэ раз падкрэсліваюць нялёгкі лёс жанчын, іх унутраны боль і бездапаможнасць, адчай і нават шчымлівую адзіноту. Такім чынам, апісанні прыроды і яе з'яў, мастацкія дэталі выкарыстоўваюцца ў сістэме ўскоснай формы псіхалагізму для раскрыцця ўнутранага стану героя і, адпаведна, ствараюць псіхалагічны настрой успрымання тэксту.

Жніўныя песні адрозніваюцца багаццем пачуццёвай палітры, вызначаюцца дзіўнай праніклівасцю, надзвычайнай сілай эмацыянальнасці і ствараюцца з дапамогай разнастайных сродкаў мастацкай выразнасці. Сярод іх асаблівую ўвагу неабходна звярнуць на песні, структурную аснову якіх складае разгорнуты паралелізм, таму што менавіта яны, па трапных словах А. Ліса, «дасягнулі надзвычайнай выяўленчай выразнасці і вобразнай пластыкі» [3, с. 178]. Напрыклад:

Вячэрняя заранячка,
Як табе не цяжанька
З сонейкам расстаціся,
З месяцам спаткаціся?
– А вось жа так расстануся,
Хмаркаю апушчуся.
Маладая дзяўчыначка,
Як табе не цяжанька
З мамкаю расстаціся,
З свякроўкаю спаткаціся?
– Вось жа так расстануся,
Слёзкамі абальюся [2, с. 180].

Старонкі жыцця маладой жняі, перададзеныя праз разнастайныя формы паралелізму, адрозніваюцца глыбокім эмацыянальным напаўненнем і выразным псіхалагічным уздзеяннем на слухача.

Такія мастацкія прыёмы і сродкі, як анафары (*«Няхай голас галасуець, / Няхай мамка дома чуець»* [2, с. 209]), звароты і апастрофы (*«Зара мая заранaчка, / Пара зары дамоўісці»* [2, с. 159]), эпітэты і метафары (*«Пала раса аж да долу / І дробная, і халодная, / І мядовая, і лядовая»* [2, с. 151], *«Сама дзянёчак / Ляжыць калодай, / Мяне ж на полі / Марыць галоднай»* [2, с. 180]) і іншыя, узаемадзейнічаючы паміж сабой і з іншымі элементамі мастацкай структуры тэксту, таксама ўдзельнічаюць у перадачы асноўнай ідэі кожнага канкрэтнага тэксту і агульнай ідэі ўсіх уласна жніўных песень.

Цяжкая фізічная праца з не заўсёды спрыяльнымі надвор'ем, няпростыя ўзаемаадносіны з панам і бацькамі мужа, немагчымасць займацца дзецьмі ў поўнай ступені, безумоўна, нараджалі часам пакутлівы адчай, бездапаможнасць і крыўду. Падобныя пачуцці і эмоцыі жанчыны-гаспадыні, жанчыны-маці знайшлі сваё ўвасабленне ў тэкстах жніўных песень беларусаў, абумовілі выбар сродкаў адлюстравання ўнутранага свету герояў песень і іх мастацкія асаблівасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Белянин, В. П. Психологическое литературоведение Текст как отражение внутренних миров автора и читателя / В. П. Белянин. – М. : Генезис, 2006. – 320 с.
2. Жніўныя песні / рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1974. – 816 с.
3. Ліс, А. С. Жніўныя песні / А. С. Ліс. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 238 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются основные способы отражения внутреннего мира персонажей жатвенных песен белорусов.

SUMMARY

The article considers the main methods of reflection of the inner world of characters reaping songs Belarusians.

Крумплевская А. А.

ЭВОЛЮЦИЯ ЭТНОСОЦИАЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ НАСЕЛЕНИЯ БЕЛОРУССКОГО ПОДВИНЬЯ XX – НАЧАЛА XXI В.: ИСТОРИОГРАФИЯ ПРОБЛЕМЫ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 16.03.2015)

В настоящее время изучение вопросов этносоциальной истории, прежде всего исследование эволюции этносоциальной структуры общества, для белорусской науки приобретает всё большую актуальность и значимость. Этнические изменения, происходящие в государстве, оказывают непосредственное влияние на формирование социально-экономической политики и приоритетов культурного развития страны в целом. Углубленное изучение этносоциальной структуры отдельных регионов Беларуси позволит исследователю достичь наиболее качественных результатов, избавиться от субъективизма в раскрытии данной проблематики.

Особое внимание на современном этапе привлекает историко-этнографический регион Белорусское Подвинье (бассейн белорусского течения реки Западная Двина; по современному административно-территориальному делению охватывает Витебскую область), до этого времени не получивший основательного исследования с точки зрения этнологической науки. В статье будет рассматриваться вопрос изучения этносоциологической структуры населения Белорусского Подвинья XX – начала XXI в.

С древнейших времён и по настоящее время территория Белорусского Подвинья характеризуется полиэтничностью и поликонфессиональностью. Проблема межэтнического взаимодействия, межконфессиональных отношений, создания национально-культурных объединений требует особого рассмотрения и детального изучения. От складывания отношений между этническими группами на территории той или иной страны во многом будут зависеть перспективы дальнейшего социально-экономического и культурного развития.

На протяжении XX – начала XXI в. белорусскими и зарубежными исследователями накоплен обширный материал по изучению этнической, этноконфессиональной истории Беларуси в целом и регионам в частности, межэтническому взаимодействию, национально-культурному развитию. В данной статье этносоциальная структура будет рассмотрена по следующим параметрам: этнический, конфессиональный компонент, национально-культурные объединения.

Систематизируя историографическую литературу, целесообразным является выделение следующих групп исследований:

1) общетеоретические;
2) обобщающие;
3) фундаментальные;
4) специальные.

К группе историографической литературы (общетеоретические исследования) относятся работы, которые составляют теоретическую и методологическую основу изучения этносоциальной структуры общества в целом. Так, в монографии Ю. В. Арутюняна «Этносоциология» рассматриваются теоретические вопросы этничности, основные подходы в изучении межэтнических отношений, вопросы методики и источниковедения этносоциологического исследования и другие [2]. Несомненно, базовым понятием в изучении этносоциальной структуры является «этнос» Так, В. А. Тишков определяет этнос как «группу людей, члены которой разделяют общее название и элементы культуры, имеют общее происхождение и историческую память, обладают чувством солидарности» [11]. Более углубленный философский подход к категориям «этнос», «народ», «нация», «общество», а также определение данных понятий представляет А. Г. Дугин в монографии «Этносоциология» [13]. В главе «Введение понятия “этнос”. Дефиниция» автор систематизирует наиболее значимые теории «этноса» [13, с. 8 – 25]. С. М. Широкогоров дал следующее определение категории «этнос» – это группа людей, говорящих на одном языке, признающих своё единое происхождение, обладаю-

щая комплексом обычаев, укладов жизни, хранимых и освящённых традицией, отличаемых от обычаев других групп [13, с. 8] В книге автор кратко излагает теории этничности М. Вебера, этногенеза Л. Гумилёва, этноса Ю. Бромлея.

В работе «Очерки теории этноса» Ю. В. Бромлей характеризует основные функции этноса, анализирует его виды и уровни, рассматривает типы этнических процессов [7]. Среди современных российских исследователей, анализирующих вопросы «этничности», религиозные и этнические факторы, влияющие на формирование и эволюцию этносоциальной структуры, следует выделить Л. М. Дробижеву, В. А. Тишкова [12; 26; 27].

Вторая группа историографической литературы представлена обобщающими работами белорусских исследователей, которые затрагивают некоторые аспекты этнического, социально-демографического развития Беларуси, изменения национального состава, естественного прироста, миграционных процессов. Так, в монографии «Этническая история Беларуси XIX – начала XX в.: в контексте Центрально-Восточной Европы» П. В. Терешкович на основе сравнительного анализа народов Центрально-Восточной Европы рассматривает этническую историю Беларуси XIX – начала XX в. Автор уделяет особое внимание рассмотрению вопросов формирования этнического самосознания белорусов, а также характеристике структуры населения Беларуси середины XIX ст. по этническим, социальным, конфессиональным, региональным параметрам [21, с. 67 – 85]. В работе Д. В. Карева «Белорусская и украинская историография конца XVIII – начала 20-х гг. XX в. в процессе генезиса и развития национального исторического сознания белорусов и украинцев» собран богатый материал о процессе становления сознания белорусского этноса в сопоставлении с аналогичными процессами украинцев в контексте изучения историографических проблем XVIII – начала XX в. [15]. Национальные проблемы Беларуси в XIX – начале XX в. отражены в работе В. Е. Козлякова [18, с. 7 – 12]. В настоящее время вопросами социальной трансформации белорусского общества во 2-й половине XIX – начале XX в. занимается А. Г. Кохановский [16, с. 44 – 51; 17, с. 213 – 215]. Этносоциальные процессы на территории Беларуси рассматриваются в работах С. Н. Ходина [24, с. 12 – 16; 23, с. 223 – 229]. Т. Н. Боярчук уделяет внимание разработке вопросов межэтнических отношений современного белорусского общества, а также анализу теоретико-методологической базы исследования полиэтнической и поликонфессиональной ситуации на территории Беларуси [6, с. 391 – 395]. Проблеме миграционных процессов на Беларуси посвящена статья А. В. Гурко и А. В. Верещагиной [10, с. 74 – 77].

Третья группа историографической литературы представляет собой фундаментальные исследования, включающие основные достижения в области этнологической науки, имеющие непосредственную связь с комплексным изучением этносоциальной истории Беларуси. Прежде всего необходимо выделить работы И. В. Чаквина, в поле исследования которого входили проблемы этногенеза, этнической истории белорусов и других славянских наро-

дов, соседних с ними этносов и этнических групп, культуры белорусского народа эпохи Средневековья и Нового времени [25].

Изучение этносоциальной структуры подразумевает исследование культурных традиций всех этнических групп, проживающих на Беларуси, в том числе и белорусов. Проблема происхождения и этническая история белорусов нашли свое отражение в обобщающем издании белорусских этнологов М. Ф. Пилипенко, И. В. Чаквина, Г. И. Касперович «Беларусы» Т. 4. Вытокі і этнічнае развіццё») [3]. Важное место в современной науке отведено изучению семейных и общественных традиций белорусского народа. В 2001 г. вышла в свет обобщающая монография «Беларусы. Т. 5. Сям'я», включающая статьи А. Н. Курилович, Л. В. Раковой, Т. И. Кухаронак, посвящённые белорусским этническим традициям в организации и функционировании семьи [4]. Годом позднее И. В. Чаквиным, Г. И. Касперович, А. Вл. Гурко, В. Н. Белявиной, В. Ф. Батяевым был опубликован обобщающий труд «Беларусы. Т. 6. Грамадскія традыцыі», где рассматривались традиции государственных, профессиональных, календарных, христианских праздников, общественные объединения [5].

Особый интерес представляет коллективная работа «Кто живёт в Беларуси». В комплексном издании собран обширный материал о народах, проживающих на территории Беларуси, истории их появления на белорусских землях, особенностях материальной, социальной и духовной культуры [19].

Значимость для исследователя этносоциальной истории представляют ещё две коллективные монографии: «Этнокультурные процессы Восточного Полесья в прошлом и настоящем» (2010) и «Этнокультурные процессы Гродненского Понёманья» (2014) В трудах осуществлена удачная попытка систематизировать накопленный этнографический и архивный материал по этнической истории указанных регионов. В научных изданиях затрагиваются вопросы этногенеза и этнических процессов, этнокультурных традиций [28; 29]. Проблеме национально-культурного развития Западной Беларуси (1921 – 1939) посвящены работы А. М. Вабищевича [8].

К четвёртой группе историографической литературы следует отнести работы, затрагивающие локальные проблемы исследования, отдельные аспекты, благодаря изучению которых можно выявить факторы, повлиявшие на динамику этносоциальной структуры. Так, ряд исследователей (А. В. Гурко, С. М. Алейникова, И. И. Третьяк) выделяет религиозный фактор в формировании этнического самосознания [1, с. 168 – 172; 9; 22, с. 280 – 288] Для наиболее полного представления об этносоциальной структуре того или иного региона важно учитывать и такую составляющую, как этническая и религиозная самоидентификация коренного населения [20, с. 354 – 362]. В то же время нельзя забывать и о процессе адаптации этнических меньшинств в иной этнической среде, что также оказывает влияние на формирование этносоциальной структуры [14, с. 112 – 116].

Таким образом, историографический анализ позволяет прийти к выводу, что до сегодняшнего дня этнологическая наука достигла определённых результатов и успехов в исследовании ряда проблем, касающихся изучения

этносоциальной структуры населения Беларуси, в частности, юго-западных регионов. В научный оборот введено большое количество фактического материала, сделан ряд ценных обобщений по отдельным аспектам проблемы. Но, несмотря на возросший интерес к исследованиям этносоциальной структуры белорусского общества, всё ещё нет комплексной работы, посвящённой анализу всех сторон этнических процессов и факторов, повлиявших на трансформацию этносоциальной структуры населения Белорусского Подвинья в XX – начале XXI в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алейникова, С. М. Религиозный фактор в социально-политическом управлении / С. М. Алейникова // Хрысціянства ў гістарычным лёсе беларускага народа : зб. навук. арт. / ГрДУ імя Я. Купалы ; рэдкал. : С. В. Марозава [і інш.]. – Гродна, 2008. – С. 168 – 172.
2. Арутюнян, Ю. В. Этносоциология : учебное пособие для ВУЗов / Ю. В. Арутюнян. – М. : Аспект-Пресс, 1999. – 271 с.
3. Беларусы / рэдкал. : В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – Т. 4. Вытокі і этнічнае развіццё. – 433 с.
4. Беларусы / рэдкал. : В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – Т. 5. Сям’я. – 375 с.
5. Беларусы / рэдкал. : В. М. Бялявіна [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2002. – Т. 6. Грамадскія традыцыі. – 606 с.
6. Боярчук, Т. Н. Культура межэтнических отношений современного белорусского общества: теоретико-методологические аспекты исследования / Т. Н. Боярчук // Этносоциальные и конфессиональные процессы в современном обществе : сб. науч. ст. – Гродно, 2012 – С. 391 – 395.
7. Бромлей, Ю. В. Очерки теории этноса / Ю. В. Бромлей. – М. : Наука, 1983. – 418 с.
8. Вабішчэвіч, А. М. Нацыянальна-культурная праблематыка ў грамадска-царкоўным жыцці праваслаўнага насельніцтва Заходняй Беларусі (1921 – 1939 гг.) / А. М. Вабішчэвіч // Веснік Брэсцкага універсітэта – 2009. – № 1. – С. 17 – 24.
9. Гурко, А .В. Конфессиональная ситуация в Республике Беларусь: этнический и исторический аспекты / А. В. Гурко. – Минск : ИСПИ, 2001. – 103 с.
10. Гурко, А. В. О государственном регулировании миграционных процессов в Беларуси / А. В. Гурко, А. В. Верещагина // Бюллетень сети этнологического мониторинга и раннего предупреждения конфликтов. – М., 2006. – № 65. – С. 74 – 77
11. Дискуссии вокруг понимания этничности. Что такое народ, этнос // Этносоциология : учебное пособие для ВУЗов. – М., 1999. — 271 с.
12. Дробижева, Л. М. Этничность в современном обществе: новые подходы, старые мифы, социальные практики / Л. М. Дробижева // Вестник Института социологии. – 2010. – № 1. – С. 429 – 443.
13. Дугин, А. Г. Этносоциология / А. Г. Дугин. – М. : Академический проект, 2011. – 633 с.
14. Захаркевич, С. А. Основные формы адаптации этнических меньшинств Беларуси в иноэтнической среде в XIV – XVIII вв. / С. А. Захаркевич // Российские и славянские исследования : науч. сб. / редкол. : А. П. Сальков, О. А. Яновский (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2012. – Вып. 7. – С. 112 – 116.
15. Карев, Д. В. Белорусская и украинская историография конца XVIII – начала 20-х гг. XX в. в процессе генезиса и развития национального исторического сознания белорусов и украинцев / Д. В. Карев. – Вильнюс : ЕГУ, 2007. – 312 с.

16. Каханоўскі, А. Г. Сацыяльная трансфармацыя беларускага грамадства ў другой палове XIX — пачатку XX ст.: метадалогія і методыка аналізу / А. Г. Каханоўскі // Российские и славянские исследования : науч. сб. / редкол. : А. П. Сальков, О. А. Яновский (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2009. – Вып. 4. – С. 44 – 51.

17. Каханоўскі, А. Г. Сацыяльныя аспекты мадэрнізацыйных працэсаў у Беларусі (60-я гг. XIX – пачатак XX ст.) / А. Г. Каханоўскі // XXI век: актуальные проблемы исторической науки : материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 70-летию ист. фак. БГУ, Минск, 15-16 апреля 2004 г. / редкол. : В. Н. Сидорцов (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2004. – С. 213 – 215.

18. Козляков, В. Е. Национальные проблемы Беларуси в конце XIX – начале XX в. / В. Е. Козляков // Этнокультурное развитие Беларуси в XIX – начале XXI в. : материалы Междунар. науч.-практ. конф. / редкол. : Т. А. Новогродский (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2011. – С. 7 – 12.

19. Кто живёт в Беларуси / А. Вл. Гурко [и др.]. – Минск : Белорусская наука, 2012. – 799 с.

20. Предко, Т. И. Этническая и конфессиональная самоидентификация полешуков / Т. И. Предко // Хрысціянства ў гістарычным лёсе беларускага народа : зб. навук. арт. / ГрДУ імя Я. Купалы ; рэдкал. : С. В. Марозава [і інш.]. – Гродна, 2008. – С. 354 – 362.

21. Терешкович, П. В. Этническая история Беларуси XIX – начала XX в.: в контексте Центрально-Восточной Европы / П. В. Терешкович. – Минск : БГУ, 2004. – 223 с.

22. Трацяк, І. І. Поліканфесійны фактар гісторыі ў фарміраванні свядомасці / І. І. Трацяк // Хрысціянства ў гістарычным лёсе беларускага народа : зб. навук. арт. / ГрДУ імя Я. Купалы ; рэдкал. : С. В. Марозава [і інш.]. – Гродна, 2008. – С. 280 – 288.

23. Ходин, С. Н. Этносоциальная динамика белорусского общества: новые источники и подходы / С. Н. Ходин // Российские и славянские исследования : сб. науч. ст. / редкол. : О. А. Яновский (отв. ред.) [и др.]. – Мінск, 2010. – Вып. 5. – С. 223 – 229.

24. Ходин, С. Н. Этносоциальные процессы в Беларуси в межвоенный период / С. Н. Ходин // Этнокультурное развитие Беларуси в XIX – начале XXI в. : материалы Междунар. науч.-практ. конф. / редкол. : Т. А. Новогродский (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2011. – С. 12 – 16.

25. Чаквин, И. В. Избранное: теоретические и историографические статьи по этногенезу, этническим и этнокультурным процессам, конфессиональной истории белорусов / И. В. Чаквин ; отв. ред.-сост. А. Вл. Гурко. – Минск : Белорусская наука, 2014. – 479 с.

26. Этнический и религиозный факторы в формировании и эволюции российского государства / отв. ред. Т. Ю. Красовицкая, В. А. Тишков. – М. : Новый хронограф, 2012. – 446 с.

27. Этничность и религия в современных конфликтах / отв. ред. В. А. Тишков, В. А. Шнирельман. – М. : Наука, 2012. – 651 с.

28. Этнокультурные процессы Восточного Полесья в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.] ; редкол .: А. Вл. Гурко, И. В. Чаквин, Г. И. Касперович. – Минск : Белорусская наука, 2010. – 466 с.

29. Этнокультурные процессы Гродненского Понеманья в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.] ; редкол. : А. Викт. Гурко, Л. В. Ракова, А. Вл. Гурко. – Минск : Белорусская наука, 2014. – 447 с.

РЕЗЮМЕ

В статье представлен обзор и анализ историографической литературы, посвящённой проблеме изучения эволюции этносоциальной структуры населения Беларуси, в частности, территории Белорусского Подвинья XX – начала XXI в. На основе работ известных

этнологов, этнографов, историков, социологов, как белорусских, так и зарубежных, автор рассматривает направления и особенности в разработке данного вопроса.

SUMMARY

The article deals with the review and analyze of the historiographical literature on the research problem of the ethnosocial structure development of the population in Belarus. Much attention is given to the territory of Belorussian Podvinje in the XXth – XXIst centuries. Basing on the works of famous foreign and Belorussian ethnologists, ethnographists, historians, sociologists, the author stresses the key directions and peculiarities of the research problem.

Кучвальская Ю. М.

КАЛЯДНАЯ ТРАДЫЦЫЯ І ЯЕ АДЛЮСТРАВАННЕ Ў НАВУКОВЫХ ПРАЦАХ XIX СТ.

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 13.03.2015)

З канца XVIII – пачатку XIX ст. адзначаецца павышаная цікавасць да традыцыйнай духоўнай культуры беларусаў. Для гэтага перыяду характэрна з’яўленне першых даследаванняў, прысвечаных розным аспектам народнай спадчыны, а менавіта каляндарным абрадам і звычаям, звязанай з імі песеннай паэзіі.

Каляндарная абраднасць належыць да архаічнага пласта народнай культуры. Даследчыкі адзначаюць яе найбольш традыцыйныя і ўстойлівыя формы. Сярод іх вылучаецца калядны цыкл абрадаў увогуле і асобныя яго кампаненты.

Каляды – народнае свята зімовага цыкла. Свае вытокі яно бярэ ў дахрысціянскі перыяд. Тэрмін «каляды» паходзіць ад лацінскага *Calendae* (календы) – назва першага дня кожнага месяца ў рымлян [8, с. 236 – 237]. Слова «каляда» мае некалькі значэнняў: часавая прымеркаванасць (Раство і/або Куцця), абрадавая песня (пры калядаванні), пачастункі калядоўшчыкам і іншыя [12, с. 568 – 569].

Пад агульнай назвай «Каляды» ў беларусаў замацавалася самае працяглае свята года, якое доўжылася 14 дзён [17, с. 172]. Каляды – «складаны шматварыянтны, поліфункцыянальны абрадавы комплекс, які ўзнік у выніку спалучэння, узаемадзеяння, узаемапранікнення абедзвюх сістэм светабудовы – дахрысціянскай і хрысціянскай, а таксама адпаведных кожнай з іх абраднасці, звычаяў, вераванняў, духоўна-маральных каштоўнасцей» [24, с. 43].

Для каляднай традыцыі беларусаў характэрны святочныя вечары напярэдадні Раства Хрыстова, Новага года і Вадохрышча, якія суправаджаюцца абрадавай вячэрай («куцці») [8, с. 237]. Важнымі структурнымі элементамі Каляд з’яўляліся абходы двароў з віншаваннямі і выкананнем калядных песень, варажба і калядныя вячоркі [8, с. 237]. Адметная рыса каляднай абраднасці – «батлейка», якая ўваходзіла ў абрадавую сістэму святочнага цыкла ў сувязі з хрысціянскай традыцыяй.

Для раскрыцця семантыкі каляднай абраднасці важнае месца займаюць суадносіны яе вербальнага і рытуальнага кампанентаў.

Калядны абрадавы комлекс, згрупаваны вакол важнейшых свят зімовага цыкла: Раства Хрыстова, Новага года, Вадохрышча, – спалучае рытуальныя дзеянні і рэгламентацыі, народную песенную творчасць, малыя жанры фальклору, комплекс традыцыйных вераванняў і ўяўленняў і іншыя элементы.

Вывучэнне каляднай традыцыі беларусаў пачынаецца з 1-й паловы XIX ст. Так, у 1836 г. выйшла кніга К. У. Вуйціцкага «Pieśni ludu Biało-Chrobatów, Mazurów i Rusi znad Bugu…». У раздзеле «Kolęda» аўтар дае азначэнне тэрміну «*kolędy*», акрэслівае межы выканання калядных песень, адзначае, што на Русі такія песні называюць «*szczedriwkami*», падкрэслівае, што ў іх змесце, у адрозненне ад польскіх калядак, захаваліся старажытныя, дахрысціянскія вытокі. Пад назвай «Z osad Ruskich podlasia» аўтар прыводзіць тры тэксты беларускіх віншавальна-абходных калядак, запісы якіх былі зроблены ў аколіцах Бельска [34, с. 212 – 216].

А. Рыпінскі ў кнізе «Białoruś» (1840) разглядае традыцыйную духоўную культуру беларусаў. У раздзеле «Gry i zabawy» аўтар падае калядную песню, што выконваецца на Новы год пры ваджэнні «казы» [33, с. 181 – 182].

У шостым выпуску працы «Piosnki Wieśniacze z nad Niemna i Dźwiny…» (1846) Я. Чачота прадстаўлены калядны песенны рэпертуар. У раздзел «Piosnki znad Niemna» збіральнік уключыў 8 беларускіх калядак, пададзеных у перакладзе на польскую мову [31, с. 6 – 9].

У зборніку Р. Зянькевіча «Piosenki gminne ludu Pińskiego» (1851), дзе абрадавы песенны матэрыял запісаны галоўным чынам над Пінай, Прыпяццю і Цной, змешчана 15 узораў калядных песень [36, с. 1 – 45]. Каштоўныя звесткі па каляднай абраднасці на Піншчыне Р. Зянькевіч змясціў у працы «O uroczyskach i zwyczajach ludu pińskiego, oraz o charakterze jego pieśni», надрукаванай у часопісе «Biblioteka Warszawska» (1852). У артыкуле асноўная ўвага надаецца абрадаваму боку калядавання. Збіральнік апісвае звычай калядавання напярэдадні Новага года, адзначае, што песні ў гэты вечар рэлігійнага і свецкага зместу, характарызуе звычай *«uczenin ostrożności»*, падчас якога адбываюцца спецыяльныя жартоўныя выкраданні рэчаў у аднавяскоўцаў, прыводзіць прыклады варажбы, апісвае звычай ваджэння «казы», адзначаючы яе алегарычны сэнс [35, с. 513 – 517].

На старонках расійскага часопіса «Пантеон» у нарысе «Белоруссия в характеристических описаниях и фантастических её сказках» апублікаваны артыкулы П. М. Шпілеўскага «Калядныя павячоркі» (1853) і «Ігрышчы» (1854). У першым даецца кароткае апісанне «колядным повечоркам» [28, с. 91 – 96]. Калядныя вечарыны распаўсюджаны ва ўсіх рэгіёнах Беларусі і пачынаюцца з другога дня Каляд. У другім артыкуле падрабязна апісваюцца беларускія народныя гульні, якія ладзіліся падчас Каляд [27, с. 47 – 59].

М. Анімеле ў публікацыі «Быт белорусских крестьян» (1854) вылучае раздзел «Посты и праздники, сопровождаемые особенными обычаями и

поверьями». У ім аўтар характарызуе паводзіны беларуса, яго побыт менавіта ў час святкавання Каляд, апісвае адпаведныя правілы і нормы, якіх селянін прытрымліваўся ў святочны перыяд, прыводзіць песні каляднага цыкла, што гучалі ў Філіпаўскі пост. Аўтар адзначае: менавіта на Раство Хрыстова, Новы год і Богаяўленне селянін апранае лепшае адзенне, ходзіць у царкву і старанна моліцца. Прыведзеныя матэрыялы зафіксаваныя ў Лепельскім павеце [1, с. 224 – 229].

Збор этнаграфічных матэрыялаў па каляднай абраднасці ажыццяўляецца і ў 2-й палове XIX ст.

Пытанні этнічнай тэрыторыі, побыту і культуры беларусаў Віцебскай і Магілёўскай губерняў разглядае М. В. Без-Карніловіч у працы «Исторические сведения о примечательных местах в Белоруссии с присовокуплением и других сведений, к ней же относящихся» (1855). Ён дае кароткую характарыстыку звычаям беларусаў, падрабязна апісвае Каляды і пры гэтым робіць характэрную заўвагу: «Ні ў адным народным свяце не заключаецца столькі забабонных назіранняў і варажбы, як у Калядках» [2, с. 246]. Таксама аўтар адзначае змешванне дахрысціянскіх і хрысціянскіх звычаяў. Да апошніх ён адносіць хаджэнне па хатах з батлейкай. Любімай забавай беларусаў М. В. Без-Карніловіч называе *«Щедрец»* [2, с. 246 – 250].

Некаторыя звесткі аб Калядах былі апублікаваныя А. Г. Кіркорам у артыкуле «Этнографический взгляд на Виленскую губернию» (1858). Аўтар апісвае рытуальныя дзеянні напярэдадні Раства Хрыстова, Новага года і Богаяўлення, прыводзіць прыклады перасцярог, забарон, якія распаўсюджваліся на пэўныя дзеянні ў калядны святочны перыяд, разважае наконт паходжання слова *«Коляда»*, характарызуе святыя вечары, калі, паводле слоў сялян, «асабліва з заходам сонца ні за што не возьмуцца за якую б то ні было працу» [15, с. 162].

У 1866 г. выйшла кніга П. А. Гільтэбранта «Сборник памятников народного творчества в Северо-Западном крае». У прадмове аўтар коратка апісвае абрады «калядавання» і «шчадравання», адзначае падабенства калядных і шчадроўскіх песень, вылучае адметны запеў: «Добрый вэчур», «Щедрый вэчур». У кнізе апублікаваны дзве калядкі, запісаныя ў Гродзенскай губерні, Брэсцкім павеце, на Палессі [7, с. 165 – 166].

Ф. Сярэбранікаў у артыкуле «О народных праздниках Себежского уезда», апублікаваным у штогодніку «Памятная книжка Витебской губернии» (1867), прыводзіць апісанне Каляд, звяртаючы ўвагу на наступныя асаблівасці свята: хаджэнне ў лазню, чытанне малітвы, успаміны і ўшанаванне памерлых, зварот да марозу, хаджэнне ў царкву, калядаванне, варажба, святочнае пераапрананне і іншае. Аўтар прыводзіць толькі два тэксты калядак, падрабязна апісвае гульні сялян у святочныя вечары, адзначае падабенства прыведзеных калядных звычаяў з адпаведнымі рытуальнымі цырымоніямі ў рускіх і ўкраінцаў [23, с. 209 – 229].

У 1869 г. выйшла кніга М. А. Дзмітрыева «Собрание песен, сказок, обрядов и обычаев крестьян Северо-Западного края». У раздзеле «Народные празднества, игры и забавы» значнае месца адводзіцца апісанню каляднай

абраднасці, яе асноўным структурным кампанентам, запісы якіх зафіксаваны ў Дзісненскім і Віленскім паветах. Каштоўнымі з'яўляюцца падрабязнае апісанне трох святочных дзён (тры куцці) і ўзоры калядных песень [10, с. 233 – 249].

У зборніку П. А. Бяссонава «Белорусские песни…» (1871) у раздзеле «Колядки, песни колядны; Коляды, Коляда» прадстаўлена значная колькасць калядных песень, батлейкавых і іншых тэкстаў, запісаных на Піншчыне, часткова ў Магілёўскай, Мінскай і Смаленскай губернях. У працы аўтар адзначае блізкасць святочных песень да валачобных, падкрэслівае, што ў залежнасці ад напаўнення ў тэкстах хрысціянскіх «*вставок*» і «*образов*» калядныя песні пераходзяць у духоўныя «*стихи*». П. А. Бяссонаў таксама апісвае звычай запрашэння «*Мороза*» на святочную вячэру [4, с. 70 – 106].

У зборніку П. П. Чубінскага «Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край…» (т. 3, 1872 г.) даецца характарыстыка народных свят у адпаведнасці з гаспадарчым календаром. Этнаграфічныя матэрыялы па каляднай абраднасці размешчаны ў раздзеле «Календарь народных обычаев и обрядов с соответствующими песнями», дзе прыводзяцца агульныя звесткі аб свяце і прымеркаваныя да іх тэксты песень. У раздзеле «Колядки» змешчана 170 калядак і 64 шчадроўкі, з якіх каля 10 прыкладаў беларускіх песень, запісаных у Пінскім, Кобрынскім і Мазырскім паветах [29, с. 262 – 482].

І. Берман у артыкуле «Календарь по народным преданиям в Воложинском приходе Виленской губернии Ошмянского уезда» (1873) разглядае праваслаўны каляндар, апісваючы святы беларусаў, якія суправаджаюцца абрадамі, звычаямі і песнямі, што адпавядаюць святам праваслаўнай царквы. У нарысе змешчана кароткае апісанне Каляд і тэкст адной калядкі. І. Берман адзначае, што слова «Коляды» – дахрысціянскага паходжання, але ўжываецца ў сэнсе «святки». Калядаваць – «славить», каляду даць – «надарить ради праздника Христова колбасою, хлебом лопаточкою» [3, с. 17].

Калядны песенны матэрыял прадстаўлены таксама ў артыкуле «Белорусские песни, собранные И. И. Носовичем» у часопісе «Записки ИРГО по отделению этнографии» (1873 г.). У раздзеле «Праздничные песни» аўтар дае класіфікацыю абрадавым песням. Усяго тут змешчана 17 калядных тэкстаў [19, с. 70 – 79].

Некаторыя звесткі аб абрадзе, калядныя песні былі апублікаваны Ю. Ф. Крачкоўскім у кнізе «Быт западно-русского селянина», якая складаецца з двух артыкулаў (1874). Другі артыкул прысвечаны абрадам і звычаям, якія суправаджаюць селяніна на працягу працоўнага года. Тут выкарыстаны матэрыялы пераважна з Заходняга Палесся. Усяго Ю. Ф. Крачкоўскім было запісана каля 10 калядных тэкстаў. У канцы артыкула апісваецца два звычаі, папулярныя сярод моладзі ў час святкавання Каляд: хаджэнне са «*звездою*» і хаджэнне з «*Вифлеемом*» [16, с. 161 – 178].

Шмат калядных тэкстаў прадстаўлена ў працах П. В. Шэйна. У выданні «Белорусские народные песни…» (1874) у раздзеле «Колядные песни»

прыведзена больш за 30 калядных тэкстаў і 19 рацэяў з Лепельскага, часткова Дзісенскага і Быхаўскага паветаў. Там жа змешчаны невялікі ўступ М. Я. Нікіфароўскага з апісаннем абраду [25, с. 38 – 68]. Звыш за 60 калядак П. В. Шэйн змясціў у працы «Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края» (1887). У раздзеле «Обряды, обрядовые песни, поверья и суеверия» аўтар вылучае чатыры падраздзелы: «Рождественские праздники, святки», «Обрядности сочельников», «Колядные песни», «Колядные игрища и песни», дзе падрабязна апісваецца калядна-навагодні святочны цыкл. Этнаграфічныя матэрыялы прадстаўлены з розных губерняў Беларусі [26, с. 37 – 98].

У зборніку А. С. Дэмбавецкага «Опыт описания Могилёвской губернии» (1882) былі апублікаваны матэрыялы, запісаныя ў Чэрыкаўскім, Быхаўскім, Чавускім і іншых паветах Магілёўскай губерні. У раздзеле «Этнографический очерк губернии» пад назвай «Крестьянский календарь» даецца характарыстыка народным звычаям і абрадам, якія так шчыра шануюць беларусы. Аўтар апісвае рытуальныя дзеянні сялян у час святкавання Каляд і прыводзіць да іх адпаведныя песні. У зборнік уключана 46 тэкстаў калядных і наогул зімовых песень [9, с. 503 – 510, 521 – 532].

Значнае месца зімовай абрадавай паэзіі адводзіць Е. Р. Раманаў у першым (1885) і пазнейшых выпусках працы «Белорусский сборник» [21, с. 446 – 448].

Кароткія апісанні абрадаў ваджэння «звезды», «козы», «кральки» прыводзяцца ў зборніку «Гомельские народные песни» (1888) З. Ф. Радчанкі. У раздзел «Колядныя. Щедровки. Кральки» уключана 33 народныя песні. Асноўны святочны рэпертуар у выданні прадстаўлены калядкамі. Важна адзначыць, што аўтар вылучае калядныя песні духоўнага зместу. У сваёй працы З. Ф. Радчанка звярнула ўвагу на падабенства яе прыкладаў калядных песень да ўжо раней надрукаваных П. В. Шэйнам і Е. Р. Раманавым [20, с. XL – XLII, 110 – 123].

Каштоўнай крыніцай вывучэння побыту і вуснапаэтычнай творчасці беларусаў Піншчыны з’яўляецца зборнік Д. Г. Булгакоўскага «Пинчуки» (1890). У ім змешчаны значны матэрыял аб каляднай абраднасці, прыводзяцца тэксты калядных песень. У раздзеле «Характеристика песен по их содержанию» аўтар вылучае групу калядных і шчадроўскіх песень, характарызуе іх. Песні ён падзяляе наступным чынам: Богу, гаспадару хаты, хлопцам, дзяўчатам, бабе і валу. Усяго Д. Г. Булгакоўскі прыводзіць 22 калядкі і 12 шчадровак. Аўтар падкрэслівае блізкасць запісаў, зробленых на Піншчыне, да запісаў П. В. Шэйна, З. Ф. Радчанкі, украінскіх тэкстаў П. П. Чубінскага. У падраздзеле «Песни» разам з песенным рэпертуарам Д. Г. Булгакоўскі прыводзіць розныя калядныя рэчытатыўныя формулы. У раздзеле «Обряды, приметы, гадания и проч.» змешчаны павер’і і забабоны пінчукоў, характэрныя і для святочнага перыяду [6, с. 3 – 9, 24 – 51].

Сярод этнаграфічных матэрыялаў, прысвечаных беларускай народнай культуры, што ўвайшлі ў 52 том «Białoruś-Polesie» (1968) О. Кольберга, таксама сустракаюцца звесткі аб каляднай абраднасці і адпаведныя песні з

прац Р. Зянькевіча «Piosenki gminne ludu Pińskiego» (1851), «O uroczyskach i zwyczajach ludu pińskiego, oraz o charakterze jego pieśni» (т. 4, 1852 г., т. 1, 1853 г.). Там жа О. Кольберг прыводзіць дзве калядкі, некаторыя звесткі аб батлейцы [32, с. 81 – 97].

М. Доўнар-Запольскі ў зборніку «Песни пинчуков» (1895) апублікаваў 16 тэкстаў калядных песень, а таксама прывёў нататкі да іх, слоўнік некаторых асаблівасцей пінскай гаворкі і карту паўночнай часткі Пінскага павета [11, с. 40 – 47].

У 1895 г. выйшла праца А. Я. Багдановіча «Пережитки древнего миросозерцания у белорусов». Кніга ўключае восем раздзелаў, дзе апісваецца побыт беларуса, яго паводзіны і погляды, разглядаючы іх праз прызму міфалогіі. У раздзеле «Пережитки солнечного культа» А. Я. Багдановіч падае этнаграфічныя матэрыялы, якія запісаны ў Цэнтральнай Беларусі і сведчаць аб традыцыі святкавання Каляд. Аўтар прыводзіць адну калядку з Ігуменскага павета, якую спявалі пры ваджэнні «казы» [5, с. 82 – 98].

У працы М. Я. Нікіфароўскага «Простонародные приметы и поверья…» (1897) у раздзеле «Святочная жизнь дома и вне дома» прыведзена шмат народных прыкмет, павер’яў, вераванняў беларусаў, звязаных са святамі народнага календара, а менавіта Калядамі [18, с. 221 – 237].

Аснову зборніка «Белорусско-литовское Полесье» Я. І. Руднева складаюць этнаграфічныя нарысы «Белорусы» і «Литовцы», якія належаць Л. Весіну і іншым. У нарысе «Белорусы» разглядаюцца пытанні рэлігійнай прыналежнасці беларусаў, змешвання дахрысціянскіх і хрысціянскіх абрадаў. Тут мы знаходзім і апісанне звычаяў менавіта ў перыяд ад Раства Хрыстова да Вадохрышча і некалькі калядных тэкстаў [22, с. 149 – 153].

Запісы калядных песень апублікаваны ў працах Я. Ф. Карскага «Белорусские песни с. Берёзовца, Новогрудского уезда, Минской губ.» (1884), «Белорусские песни деревни Новосёлок-Затрокских Виленской губернии Трокского уезда» (1889) і М. А. Янчука «По Минской губернии (заметки из поездки в 1886 г.)» [13; 14; 30].

Такім чынам, адлюстраванне каляднай традыцыі беларусаў у навуковых працах пачынаецца з 1-й паловы XIX ст. Найбольш змястоўнымі ў гэты перыяд з’яўляюцца даследаванні Р. Зянькевіча, М. Анімеле. У 2-й палове XIX ст. з’яўляецца шмат выданняў, прысвечаных каляднай абраднасці беларусаў. У гэты перыяд фальклярыстамі і этнографамі была праведзена значная праца па выяўленні і збіранні этнаграфічных матэрыялаў. Дадзены перыяд вывучэння каляднай традыцыі меў пераважна апісальны характар. Варта адзначыць зацікаўленасць даследчыкаў духоўнай культурай Заходняга Палесся, што пацвярджае ўнікальнасць краю, яго самабытнасць. Адпаведныя матэрыялы добра прадстаўлены ў працах Р. Зянькевіча, П. А. Бяссонава, Ю. Ф. Крачкоўскага, Д. Г. Булгакоўскага, М. Доўнар-Запольскага і іншых.

Адпаведна, па дадзенай тэматыцы назапашаны грунтоўны палявы матэрыял, апісаны калядныя абрады і звычаі розных гісторыка-этнаграфічных рэгіёнаў Беларусі. Вынікі збіральніцкай дзейнасці мелі

вялікае значэнне і сталі асновай для наступнага вывучэння адзначанай праблематыкі.

ЛІТАРАТУРА

1. Анимелле, Н. Быт белорусских крестьян / Н. Анимелле // Этнографический сборник, издаваемый Императорским Русским географическим обществом. – СПб., 1854. – Вып. 2. – С. 111 – 268.
2. Без-Корнилович, М. О. Исторические сведения о примечательных местах в Белоруссии с присовокуплением и других сведений к ней же относящихся / М. О. Без-Корнилович. – СПб. : Тип. III Отд. Собст. е. и. в. канцелярии, 1855. – 355 с.
3. Берман, И. Календарь по народным преданиям в Воложинском приходе Виленской губернии Ошмянского уезда / И. Берман // Записки Императорского Русского географического общества по отделению этнографии. – СПб., 1873. – Т. 5. – С. 3 – 44.
4. Бессонов, П. А. Белорусские песни, с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта / П. А. Бессонов. – М. : Тип. Бахметева, 1871. – 176 с.
5. Богданович, А. Е. Пережитки древнего миросозерцания у белорусов / А. Е. Богданович. – Гродно : Губернская тип., 1895. – 186 с.
6. Булгаковский, Д. Г. Пинчуки: песни, загадки, пословицы, обряды, приметы, предрассудки, поверья, суеверия и местный словарь / Д. Г. Булгаковский ; под ред. Ф. Истомина. – СПб. : Тип. В. Безобразова и комп., 1890. – 200 с.
7. Гильтебрандт, П. А. Сборник памятников народного творчества в Северо-Западном крае / П. А. Гильтебрандт. – Вильно : Изд. ред. «Виленского вестника», 1866. – 294 с.
8. Гурскі, А. І. Каляды / А. І. Гурскі // Этнаграфія Беларусі : энцыклапедыя / рэдкал. : І. П. Шамякін [і інш.]. – Мінск, 1989. – С. 236 – 237.
9. Дембовецкий, А. С. Опыт описания Могилевской губернии : в 3 кн. / А. С. Дембовецкий. – Могилёв : Б. и., 1882 – 1884. – Кн. 1. – 1882. – 782 с.
10. Дмитриев, М. А. Собрание песен, сказок, обрядов и обычаев крестьян Северо-Западного края / М. А. Дмитриев. – Вильно : Печатня А. Г. Сыркина, 1869. – 264 с.
11. Довнар-Запольский, М. Песни пинчуков: с приложением карты северной части уезда и статьи о говоре / М. Довнар-Запольский. – Киев : Тип. Имп. ун-та Св. Владимира В. И. Завадзкого, 1895. – 203 с.
12. Кабакова, Г. И. Коляда / Г. И. Кабакова // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М., 1999. – Т. 2. Д – К (Крошки). – С. 568 – 570.
13. Карский, Е. Ф. Белорусские песни деревни Новосёлок-Затрокских Виленской губернии Трокского уезда / Е. Ф. Карский // Русский филологический вестник / под ред. А. И. Смирнова. – Варшава, 1889. – Т. XXI. – С. 243 – 259.
14. Карский, Е. Ф. Белорусские песни с. Берёзовца, Новогрудского уезда, Минской губ. / Е. Ф. Карский // Русский филологический вестник / под ред. А. И. Смирнова. – Варшава, 1884. – Т. XII. – С. 124 – 135.
15. Киркор, А. Г. Этнографический взгляд на Виленскую губернию / А. Г. Киркор // Этнографический сборник, издаваемый Императорским Русским географическим обществом. – СПб., 1858. – Вып. 3. – С. 115 – 276.
16. Крачковский, Ю. Ф. Быт западно-русского селянина / Ю. Ф. Крачковский. – М. : Университетская тип., 1874. – 212 с.
17. Ліс, А. С. Структура і семантыка абрадаў і песень Каляд / А. С. Ліс // Беларусы / Г. А. Барташэвіч [і інш.]. – Мінск, 2004. – Т. 7. Вусная паэтычная творчасць. – С. 171 – 194.

18. Никифоровский, Н. Я. Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская типо-литография, 1897. – 307 с.

19. Носович, И. И. Белорусские песни / И. И. Носович // Записки Императорского Русского географического общества по отделению этнографии. – СПб., 1873. – Т. 5. – С. 45 – 280.

20. Радченко, З. Ф. Гомельские народные песни (белорусские и малорусские). Записаны в Дятловицкой волости Гомельского уезда Могилёвской губернии. С приложением 83 местных пословиц / З. Ф. Радченко. – СПб. : Тип. В. Безобразова и комп., 1888. – 265 с.

21. Романов, Е. Р. Белорусский сборник : в 9 вып. / Е. Р. Романов. – Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1885 – 1912. – Вып. 1-2. Песни, пословицы, загадки. – 1885. – 468 с.

22. Руднев, Я. И. Русская земля (природа страны, население и его промыслы) / Я. И. Руднев. – СПб. : Тип. Штаба Отдельного корпуса пограничной стражи, 1898. – Т. VII. Белорусско-литовское Полесье. – 205 с.

23. Серебренников, Ф. О народных праздниках Себежского уезда / Ф. Серебренников // Памятная книжка Витебской губернии на 1867 год. – СПб., 1867. – С. 209 – 229.

24. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / ідэя і агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Вышэйшая школа, 2001 – 2013. – Т. 6. Гомельскае Палессе і Падняпроўе : у 2 кн. / Т. В. Валодзіна [і інш.]. – 2012. – Кн. 1. – 910 с.

25. Шейн, П. В. Белорусские народные песни с относящимися к ним обрядами, обычаями и суевериями, с приложением объяснительного словаря и грамматических примечаний / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Майкова, 1874. – 566 с.

26. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : в 3 т. / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Имп. акад. наук, 1887 – 1902. – Т. 1., ч. 1. Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. – 1887. – 585 с.

27. Шпилевский, П. М. Белоруссия в характеристических описаниях и фантастических поверьях. Игрища / П. М. Шпилевский // Пантеон. – СПб., 1854. – Т. 15, кн. 3. – С. 47 – 59.

28. Шпилевский, П. М. Белоруссия в характеристических описаниях и фантастических поверьях. Колядные повечерки / П. М. Шпилевский // Пантеон. – СПб., 1853. – Т. 8, кн. 3. – С. 91 – 96.

29. Чубинский, П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряжённой Императорским русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования : в 7 т. / П. П. Чубинский. – СПб. : Тип. В. безобразова и комп., 1872 – 1878. – Т. 3. Народный дневник. – 1872. – 486 с.

30. Янчук, Н. А. По Минской губернии (заметки из поездки в 1886 г.) / Н. А. Янчук // Труды этнографического отдела Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. – М., 1889. – Кн. IX, вып. 1. Сборник сведений для изучения быта крестьянского населения России (Обычное право, обряды, верования и пр.). – С. 57 – 112.

31. Czeczot, J. Piosnki wieśniacze z nad Niemna i Dźwiny, niektóre przysłowia i idiotyzmy, w mowie Sławiano-Krewickiej, s postrzeżeniami nad nią uczynionemi / J. Czeczot. – Wilno : Zawadski, 1846. – 134 s.

32. Kolberg, O. Dzieła wszystkie : w 84 t. / O. Kolberg. – Wrocław – Poznań – Warszawa : Polskie tow-wo luboznawcze, 1961 – 2002 – T. 52. Białorus-Polesie / z rękopisów opracowali S. Kasperczak, A. Pawlak. – 1968. – 572 s.

33. Rypiński, A. Białoruś. Kilka słów o poezii prostego ludu téj naszéj polskiéj prowincii, o jego muzyce, śpiéwie, tańcach etc / A. Rypiński. – Paryż : Księgotłocznif J. Marylskiego, 1840. – 228 s.

34. Wójcicki, K. W. Pieśni ludu Biało-Chrobatów, Mazurów i Rusi znad Bugu, z dołączeniem odpowiednich pieśni ruskich, serbskich, czeskich i słowiańskich: ozdobione rycinami i muzyką : w 2 t. / K. W. Wójcicki. – Warszawa : Druk. P. Baryckiego, 1836. – T. 1. – 343 s.

35. Zieńkiewicz, R. O uroczyskach i zwyczajach ludu pińskiego, oraz o charakterze jego pieśni / R. Zieńkiewicz // Biblioteka Warszawska. – Warszawa, 1852. – T. 4. – S. 502 – 527.

36. Zieńkiewicz, R. Piosenki gminne ludu Pińskiego / R. Zieńkiewicz. – Kowno : Druk. M. Zymielowicza, 1851. – 415 s.

РЕЗЮМЕ

В статье представлен обзор научных публикаций XIX в. по изучению колядной традиции в духовной культуре белорусов. Рассмотрен региональный аспект проблемы, в том числе изучение колядной традиции в Западном Полесье.

SUMMARY

The article provides an overview of scientific publications of the XIX century about the study of carol tradition in the spiritual culture of Belarusians. There is a review of regional aspect of the problem, including the study of carol tradition in Western Polesye.

Милюченков С. А.

СТРУКТУРА ДОМОВЛАДЕНИЙ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ НАДВОРНЫХ ПОСТРОЕК УСАДЕБНОГО ТИПА В ВЕЛИКОМ КНЯЖЕСТВЕ ЛИТОВСКОМ В XVI – XVII ВВ.

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 16.03.2015)

В XVI – XVII вв. в городских и сельских поселениях на территории ВКЛ доминировала малоэтажная деревянная жилая застройка. Она была организована в виде домовладений усадебного типа, которые в структуре поселений являлись первичной единицей территориального размещения населения. Каждая из них представляла собой комплекс недвижимого имущества, изначально предназначавшийся для удовлетворения жилищно-бытовых и хозяйственных потребностей одной семьи. Он состоял из жилища с земельным участком. По этому критерию традиционная жилая застройка делилась на отдельные домовладения независимо от особенностей технической характеристики их составных частей, а также наличия или отсутствия сопутствующих жилищу других построек и объектов (сад, огород, водоём и др.).

Они часто упоминаются в инвентарях государственных и частных землевладений. В этих документах для лингвокультурной репрезентации домовладений на старобелорусском и польском языках используется несколько обозначений. Так, в реестрах городов и местечек обычно применяется наименование *домъ*, *dom*. Кроме того, нередко в них употребляются названия *садыба*, *садиба*, *sadziba*, *siedziba*, *селидиба*, *селиба*, которые встречаются также в сельских поселениях. Жилой комплекс усадебного типа в поместьях феодалов обыкновенно обозначается терминами *дворъ*, (*dwor*), *дворецъ* (*dworzec*).

В этом перечне терминов с целью выяснения особенностей их исторической семантики и употребления наибольший интерес представляют обозначения *домъ* (*dom*), *дворъ,* (*dwor*), *дворецъ* (*dworzec*). Культурный термин *домъ* часто встречается в описаниях сделок с недвижимостью 2-й половины XVI в., а также в ряде постановлений Могилёвского магистрата 1655 – 1656 гг. о передаче в аренду мещанам, у которых имущество сгорело во время военных действий, недвижимости бежавших жителей города. Его семантика предельно ясно передается в следующих стереотипных словосочетаниях: *«… домъ, то естъ два будынъки с пляцомъ, … домъ с пляцомъ и будынкомъ*; *домъ с пляцомъ и будованемъ*; *домъ с пляцомъ и вшелякимъ будованемъ*; *домъ с пляцомъ и будованемъ в паркане*; *домъ с пляцомъ, будованемъ такъже и склепомъ под нимъ мурованымъ*; *иж заставил есми домъ мой властный, зо всимъ на все будованьемъ и з пляцомъ*; *… под которымъ домомъ пляцу пруты три безъ чверти, со всим будованьемъ, што одно есть на томъ пляцу збудовано, от мала и до веля … продала»* [10, с. 48, 49, 50, 56, 57, 60, 91, 93; 12, с. 536, 548]. Из содержания этих контекстов вытекает, что в них номинация *домъ* функционирует в значении комплекса недвижимого имущества. Её смысл связан с понятием «домовладение», основными признаками которого являются жилище с сопутствующими постройками и без них, именуемое *будынокомъ*, *будованемъ*, *будованьемь*, *вшелякимъ будованемъ*, и земельный участок – *пляцъ*.

Культурный термин *домъ* мог параллельно употребляться в общем контексте одного документа в разных значениях. Так, в заявлении 1602 г. судебного чиновника о составе переданного за долг во временное владение кредитору недвижимого имущества виленского мещанина говорится: *«... в которомъ дому, увошодшы з улицы у ворота, по правой руце светлица древяная, глиною лепленая, противъ тое светлицы склепъ мурованый, а подъ склепомъ пивница также мурована, а по левой руце отъ воротъ домъ древяный другий подъ однымъ прикритьеьмъ, светлица з улицы, другая светлочка противъ невеликая, а в тылъ стайня деревеная, который же той домъ и с плацомъ ей милость пани Стравинская, взявши в держане свое до отданя сумы пенезей»* [15, с. 198]. В этом отрывке текста номинация *домъ* изначально используется в самом широком обобщающем смысле слова в значении «домовладение». В её семантическую сферу входят отдельный участок земли (*пляц*) с оградой, признаком которой является наличие входных ворот с улицы, и группа построек с различными названиями, в том числе *домъ древяный*.

В этом значении в письменных источниках название *домъ* (*dom*) используется также по отношению к недвижимости, которой владели представители разных социальных групп населения: мещане (*domy mieszczanskie*), шляхта (*домы шляхецкие*, *domy szlacheckie*), крестьяне (*домъ подданного*, *domy chłopskie*) [1, с. 61; 3, с. 418; 6, с. 216, 217; 10, с. 32, 68, 72; 11, с. 91, 101]. Из содержания текстов не всегда можно выяснить напрямую его точный смысл. В некоторых случаях на него могут указывать косвенные признаки. Так, в судебном заявлении 1582 г. о нападении на село Поровичи Минского повета говорится: *«... нашедшы на дом другого подданого моего Павла Ста-*

селевича, ворота и до сени дверы выбившы, того подданого збил и зранил, и до клетей дверы выбившы маетности его не мало побрал» [11, с. 101]. Из этого отрывка текста можно сделать вывод о том, что культурным термином *домъ* обозначается домовладение. Его семантическим признаком являются ворота, которые делали для прохода на огороженное пространство земельного участка с жилищем и другими постройками.

В лингвокультурной иерархии терминов наименование *дворъ* (*dwor*) и уменьшительное от него *дворецъ* (*dworzec*) находятся на более высокой ступеньке по сравнению с номинацией *домъ*. В документах, написанных в официально-деловом стиле, ими идентифицируются загородное поселение и домовладение помещиков, резиденции короля (великого князя) и знатных особ, которые могли располагаться также в городской среде.

В реестре Оршанского замка 1560 г. зафиксировано: *«В томъ замку дворъ короля его милости: Напервей светлица, при земли, деревеная, добрая ... Другая светлица вечаная при земли ... Пекарня ... Кухня вечаная ... Изба черная ... Свиренъ ... Подле того свирна другий свиренъ ... Две клети при земли ... Пивница деревеная ... Стайня новая, добра ... Другий дворъ короля его милости. Неподалеку замку, то есть будованъ: Светлица деревяная ... Гридня ... Клетка вечаная ... Лазня добрая ... Стаенка малая ... Одрина соломою крита ... Гумно ... При томъ замку его королевское милости мещане, которие в месте домы свои маютъ и фольварки за местомъ в пашняхъ держатъ»* [15, с. 124 – 126]. В инвентаре Бобруйского староства 1639 г. в части, касающейся города Бобруйска, название *dwor* упоминается только однажды в контексте: *«Dwor iego królewskiey mosci w miescie stary»* [8, с. 127]. Все остальные земельные участки с постройками, как и в городе Орше, обозначаются термином *dom*.

Номинация *домъ* (*dom*) в значении «жилище» входит в понятие *дворъ* (*dwor*) в качестве одной из номенклатурных единиц надворных построек. Это указывает на то, что названия *домъ* и *дворъ* являются только частичными синонимами. Примеры этому часто встречаются в деловой письменности на старобелорусском и польском языках: *«Инвентаръ списанья двора Декснянского ... Напервей будованье дворное: Въѣхавши въ дворъ воротами великими въѣзными, по правой сторонѣ домъ подлѣ воротъ, соломою критый, въ немъ свѣтлицъ двѣ противо собѣ зъ сѣньми, съ коморою»* [2, с. 511]; *«Naprzod dwor Szawlianski ... Wszedszy w dwor po prawey ręce dom wielki nad stawem»* [17, р. 82].

Кроме того, название *дворъ* (*dwor*) и его производные употреблялись в деловой письменности в качестве наименований отдельных функциональных частей помещичьего двора: *«То есть дворецъ, въ которомъ рыкунья съ челедью мѣшкаетъ; Дворецъ. Въ немъ будованье: увошодши у дворецъ по лѣвѣ изба чорная, напротивъ ее клѣть, межи ними сѣнь, сырница одна, хлѣвовъ для быдла рубленыхъ два, малыхъ три и до нихъ курники рубленые. Въ томъ же дворцы одрина рубленая для сѣна ... Дворецъ не подалеку двора, изба чорная въ дворцу и зъ сѣнми, рикунья зъ мыта служить»*; *«Do dworca wrota ze*

dwora…; Ten dworzec ogrodzony płotem…; W tym dworcu grydnia czeliadna… przeciwko niey swieteleczka» [2, с. 77, 356, 379, 438; 13, с. 240; 17, p. 19, 46, 71].

В исследуемый период культурные термины *домъ* и *дворъ* в значении «домовладение» употребляются не только раздельно, но и синхронно как синонимы в контексте одного документа. Это встречается в материалах 1580 г. Могилёвского магистрата. Так, в актовой записи о регистрации права кредитора на недвижимость один и тот же объект, заложенный должником, неоднократно обозначается разными терминами: *домъ*; *дом свой*; *домъ и с пляцомъ*; *двор*; *«…заставил есми двор свой властивый отцовский, хор(ом)ы вси, што есть в том дворе будованья…»* [12, с. 613 – 615]. Номинации *домъ* и *дворъ* функционируют в одном значении также в продажном листе недвижимого имущества могилёвской мещанки [12, с. 606, 607]. Одновременно они встречаются в заявлении 1566 г. о нападении на крестьян в селе Броденском Слонимского повета, в обращении 1585 г. земянки в суд о захвате её имущества в Упитском повете [6, с. 260; 9, с. 164]. В реестре имения Виршуны Виленского повета 1598 г. записано: *«…ходили есмо впродъ до дому, в которомъ … панъ Павелъ Фераръ мешкалъ … одъ воротъ въезныхъ по левой стороне и вшодши до того дому, нашли есмо светлицу, замкомъ завесистымъ замкненую … есмо вси речы рухомые, которые в томъ дворе Виршунахъ … пана Павла Ферарекого … зостали»* [5, с. 135, 136].

Жилище было главной постройкой на территории домовладения. В системе культурных ценностей разных социальных групп населения оно выполняло важную знаковую функцию. Размеры и архитектурный облик жилища были основными визуальными приметами, которые отражали социальное и имущественное положение домовладельцев. В деловой письменности ВКЛ в XVI – XVII вв. жилые строения обозначаются культурными терминами *свѣтлица*, *гридня*, *домъ*, *будынокъ*, *каменица*, *изба*, *истобка*, *хата*, *халупа*, *пекарня*, ряд которых употребляются также в качестве наименований служебных построек. Нередко лингвокультурная репрезентация жилища осуществляется посредством словосочетаний, дающих представление о его архитектонике: *свѣтлица старая, при ней сѣни*; *свѣтлица съ коморою и сѣньми*; *домъ великий долгий при земли, у которомъ светлицъ две объ одныхъ сеняхъ нарозни*; *домокъ малый, въ немъ светлочки две объ одной сени*; *изба чорная, напротивъ ее клѣть, межи ними сѣнь*; *домъ новый, гридня, светлица, а зъ нее комора, межи ними сени* [2, с. 200, 203, 371, 438].

Некоторые номинации перекрещиваются при обозначении составных частей двух- и трёхкамерных строений. Например, в 1593 г. в инвентаре Смольянского имения Оршанского повета наименования *гридня* и *изба* параллельно употребляются в одном контексте: *«далѣй гридни двѣ, межи ними сѣни, зъ сѣней коморочка и огниско до варенья ѣсть; въ избахъ столы два и лавы»* [13, с. 301]. Анализ содержания этого описания показывает, что термины *гридня* и *изба* используются для обозначения одних и тех же частей постройки по разным признакам, которые относятся к структуре (гридня + сени + гридня) и объёмному пространству помещений (изба) соответственно.

Лингвокультурная репрезентация жилища и сопутствующих ему строений осуществляется в деловой письменности ВКЛ в XVI – XVII вв. также по территориально-групповому признаку, связанному с наименованием их комплекса в значении «надворные постройки». С этой целью используются термины *хоромы, хоромины* (*chrominy*)*, хоромцы, будованье* (*budowanie*) и *будынъки* (*budynki*). В старобелорусской письменности они часто употребляются в словосочетаниях, которые служат общим наименованием группы построек: *хоромины вшелякие, хоромины дворные, хоромины домовые, хоромы домовые и гуменные, будованье домовое, будованье домовое з хороминами, будованье и домовство, будованье дворное и гуменное, вшелякие будынъки* [2, с. 371, 374; 6, с. 3, 15, 59; 7, с. 135, 406 – 408, 411; 9, с. 103, 162, 438; 10, с. 49, 56, 64, 70; 12, с. 36, 41, 117, 248, 251, 328, 502; 14, с. 148, 149, 153, 174, 190; 17, p. 9, 35]. Аналогичные по смыслу составные названия используются в документах на польском языке: *budowanie dworne, budowanie dworcowe, dworne zabudowanie, budynki dworne, budynki różny* [2, с. 363, 378, 479; 17, p. 19, 45, 141, 274, 360].

В деловой письменности на старобелорусском языке встречаются примеры синхронного обозначения в едином контексте одной и той же группы построек терминами *хоромины* и *будованье*. Так, в заявлении 1585 г. земянина Упитского повета об уступке зятю и его жене части недвижимости написано: *«…третюю часть дому своего … то есть будованья домового поступилъ гридню одну, клеть одну, которые хоромины маютъ заразъ вынести на третюю часть свою того жъ селища…»* [9, с. 154]. Анализ содержания этого отрывка текста показывает, что *будованье домовое* и *хоромины* являются совместимыми и тождественными понятиями, в объём которых входят разные виды построек со своими номенклатурными названиями.

Культурный термин *хоромины* (*chrominy*) не только служил общим наименованием надворных построек, но и мог относиться к отдельному строению, в том числе жилищу в виде единичного объекта. Так, в 1665 г. в инвентаре имения Гелгудишки Велонского повета (Жемайтская земля) наименование *chrominy* встречается в контексте обозначения крестьянских построек и их составных частей, расположенных на *pustkach*, то есть обезлюдевших земельных наделах. В частности, оно используется при фиксации однокамерного жилища (*chromin piekarnia jedna*) и трёхкамерного жилища с разделением его на составные части и идентификацией каждой из них по номинативному признаку (*chromin izba, sien, piekarnia*) [17, p. 236]. В актовой записи о сделке купли-продажи недвижимости, заключенной в 1580 г. мещанами города Могилёва, в составе отчуждаемого имущества перечисляются *«два пруты при дому и с хороминами, што на тых дву прутахъ есть збудовано, изба (з) сенцами на подклетю»* [12, с. 502].

Название *хоромины*, в отличие от родственных номинаций *хоромы*, *хоромцы*, функционировало не только во множественном, но и единственном числе. В этой грамматической форме оно встречается в 1512 г. в значении общего наименования любой надворной постройки: *«А людемъ господаръскимъ лесничы даивалъ, которыи бы не мели, где взяти дерева, на хоро-*

мину а на дрова тамъ, где не было шкоды пущы его милости» [16, с. 796]. Термин *хоромина* мог соотноситься с номенклатурным обозначением отдельных типов строений. Так, структурно-семантический анализ материалов судебного дела 1508 г. по жалобе господарского маршалка Войтеха Нарбутовича об убийстве сестры во *дворце* Гедройти Трокского воеводства показывает, что упоминаемые в разных контекстах номинации *светлица* и *хоромина* относятся к одному и тому же архитектурному объекту: *«…тыи две девки, которыи въ тотъ часъ тамъ въ той светлици были … поведили: ижъ тотъ Кгабриялъ Буткевичъ … тую хоромину … велелъ … съжечи»* [16, с. 591].

Обозначения *хоромы* и *будованье* используются в операциях с недвижимостью для деления надворных построек на доли. В акте раздела имения Деревной Слонимского повета в 1586 г. зафиксировано: *«…то тые хоромы пани Станиславовой Соколовской на три части ей належачіе отдѣливши подалъ есьми. А пану Стабровскому и пани малжонцѣ его въ томъ же дворѣ хоромъ четвертую часть имъ оставилъ…»* [2, с. 344]. Наименования *хоромы, хоромины* и *chrominy* употребляются также в контексте количественной характеристики перечисляемых объектов. Это иллюстрируется в отрывке из свидетельских показаний в материалах 1561 г. Гродненского земского суда: *«…ижъ што въ поклете и въ вызбе чорной, такъ тежъ и въ водрине, которая подле воротъ, въ тыхъ троихъ хоромахъ ничиего иншого…»* [3, с. 430]. В инвентаре имения Корви Виленского воеводства в 1691 г. термин *chrominy* применяется для обозначения общего количества помещений в постройке для скота: *«…obora na bydło nowa, pęc w ney chromin…»* [17, p. 363].

Надворные строения часто упоминаются в документах, связанных с имущественными спорами, сделками с недвижимостью, денежными операциями, в жалобах о разграблении имущества. Они сопровождаются в этих материалах обозначениями, сделанными по определённым лексико-семантическим моделям, закрепившимся в деловой письменности.

Для фиксации и лингвокультурной репрезентации надворных построек применяются модели одноуровневого и двухуровневого типа. Анализ текстов позволил выявить две разновидности одноуровневых лексико-семантических моделей. Так, часто встречается одноуровневая модель, в которой есть только комплексный семантический компонент, фиксирующий постройки в обобщающем понятии – *хоромы, хоромины, будынъки, будованье*. При рассмотрении в Гродненском земском суде в 1540 г. спора между братьями об отцовском наследстве ответчик, например, пояснял, что *«ижъ дей хоромы одного мене, а онъ дей къ тымъ хоромамъ не маетъ ничого, бо дей тыи хоромы одному мнѣ батько нашъ отписалъ»* [3, с. 163]. В этом контексте *хоромы* позиционируются в виде совокупности, или комплекса, строений неопределённой номенклатуры.

Вторая разновидность лексико-семантической модели одноуровневого типа в обозначении надворных строений встречается в жалобе 1578 г. *шляхетного пана* города Могилёва о непогашенном долге, под гарантию возврата которого двое приятелей заёмщика заложили: *«…домъ тестя своего с пляцомъ … гридню на потизбицы, сени на подсенъю, против клет на подкле-*

ти, а Микула ... на томъже пляцу свой домъ властны ... то ест гридню на подизбицы, против сен на подсеню, ку тому сенникъ, лазню, погребъ…» [12, с. 287]. В этой словесной конструкции при отсутствии комплексного семантического компонента используется схема разделения надворных построек на отдельные объекты с лингвокультурной репрезентацией каждого из них по номинативному признаку.

Двухуровневая лексико-семантическая модель обыкновенно применяется в договорах купли-продажи и займа денег под залог недвижимости. Она неоднократно встречается в актовых записях Могилёвского магистрата, сделанных в 1578 – 1580 гг. Так, в заявлении о не возвращённом в срок ремесленником денежном долге надворные постройки перечисляются в составе залогового обеспечения следующим образом: *«…зоставил есми ему домъ мой властьны ... то есть будованъе: избы на потизбицы, сени на потсени, клет на потклети, клет ниская, лазня, погребъ, з вороты, з горожою, зо всимъ будованъемъ и с пляцомъ…»* [12, с. 117]. В такой же последовательности в инвентаре 1563 г. зафиксировано: *«Хоромы двора Видогосцкого: … домъ высокий на подклетехъ, светлицы две ... Другий домъ на подклетехъ, светлица одна, напротивку сень, подъ сеньми и подъ светлицою подклеты два ... чотыри клети ... Пекарня, челядня, житникъ, броварь, кухня, погребъ, стайня одна нова, а другая старая, подле две одрины рубленыхъ, лазня сенью* [15, с. 136].

В структуре этих описаний с комплексным постоянным компонентом (*будованъе*, *хоромы*, *хоромины*) сочетаются отдельные объекты, входящие в его семантическую сферу в качестве переменных составляющих. В каждом конкретном случае их наименования дают детальное представление о реальной номенклатуре надворных построек в совокупном составе этого вида недвижимости. Особенностью текстов на польском языке является доминирование в обозначениях групп надворных строений наименований с основой *bud-* при очень низком количественном показателе употребления номинации *chrominy*. В старобелорусской письменности такого рода частотный дисбаланс во встречаемости родственных терминов в аналогичном значении с основами *буд-* и *хором-* не прослеживается.

Исследование материалов деловой письменности ВКЛ XVI – XVII вв. позволило выявить разновидности лексико-семантических моделей, которые используются для лингвокультурной репрезентации домовладений и их составных частей, обозначающихся терминами *домъ* и *дворъ*. В них в краткой и развёрнутой формах отражается структура комплекса недвижимого имущества, состоящего из жилища с сопутствующими постройками или без них и отдельного земельного участка. В краткой форме её содержание передаётся путём последовательного обозначения основных соподчинённых понятий: *домъ* (домовладение) – *будынокъ*, *будоване*, *вшелякое будоване* (жилище с сопутствующими постройками и без них) – *пляц* (земельный участок). В структуру разных вариантов развёрнутой формы лексико-семантической модели в объём понятий *дворъ*, *домъ* дополнительно вводятся подчинённые понятия *хоромы*, *хоромины*, *будованье*, *будынъки* в значении «надворные по-

стройки» с входящими в их семантическую сферу номинациями жилища (*свѣтлица*, *гридня*, *домъ*, *будынокъ*, *изба* и др.) и сопутствующих служебных строений (*клеть*, *погребъ*, *одрина*, *стайня* и др.).

ЛИТЕРАТУРА

1. Акты, издаваемые Виленской археографической комиссией. – Вильно : Тип. Губерн. правл., 1872. – Т. VI. – LXIX, 593, 77 с.
2. Акты, издаваемые Виленской археографической комиссией. – Вильно : Тип. Губерн. правл., 1888. – Т. XIV. – XXIV, 702 с.
3. Акты, издаваемые Виленской археографической комиссией. – Вильно : Тип. Губерн. правл., 1890. – Т. XVII. – LXXIII, 559 с.
4. Акты, издаваемые Виленской археографической комиссией. – Вильно : Тип. Губерн. правл., 1891. – Т. XVIII. – LXI, 577 с.
5. Акты, издаваемые Виленской комиссией для разбора древних актов. – Вильно : Б. и., 1893. – Т. XX. – CCXXVI, 668 с.
6. Акты, издаваемые Виленской комиссией для разбора древних актов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1895. – Т. XXII. – LXIV, 471 с.
7. Акты, издаваемые Виленской комиссией для разбора древних актов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1897. – Т. XXIV. – XLIV, 547 с.
8. Акты, издаваемые Виленской комиссией для разбора древних актов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1898. – Т. XXV. – XXXII, 614 с.
9. Акты, издаваемые Виленской комиссией для разбора древних актов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1899. – Т. XXVI. – L, 595 с.
10. Акты, издаваемые Виленской комиссией для разбора древних актов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1909. – Т. XXXIV. – LII, 570.
11. Акты, издаваемые Виленской комиссией для разбора древних актов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1912. – Т. XXXVI. – XXII, 461 с.
12. Акты, издаваемые Виленской комиссией для разбора древних актов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1915. – Т. XXXIX. – VIII, 674 с.
13. Археографический сборник документов, относящихся к истории северо-западной Руси, издаваемый при управлении Виленского учебного округа. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1867. – Т. IV. – XIII, 364 с.
14. Гісторыя Беларусі ў дакументах і матэрыялах / склад. В. К. Шчарбакоў, К. І. Кернажыцкі, Д. І. Даўгяла. – Мінск: Выд. АН БССР, 1936. – Т. 1. – 679 с.
15. Документы Московскаго архива Министерства юстиции. – М. : Тип. Мамонтова, 1897. – Т. 1. – XXIII, 569 с.
16. Русская историческая библиотека, издаваемая Императорской археографической комиссией. – СПб. : Б. и., 1903. – Т. XX. – 50+1566+258 с.
17. Lietuvos inventoriai XVII a. – Vilnius : Valstybinė politinės ir mokstinės literatoros leidykla, 1962. – 462 p.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуются структура домовладений усадебного типа XVI – XVII вв., общие и номенклатурные наименования надворных построек. Рассматриваются их семантика и особенности функционирования. Выявляются разновидности лексико-семантических моделей, которые использовались для лингвокультурной репрезентации застройки усадебного типа и её составных частей.

SUMMARY

In this paper we investigate the structure of homestead households of XVI – XVII centuries and its common names and nomenclatural of outer buildings. Their semantics and

operational features are researched. The species of lexical and semantic models that were used for the lingvo-cultural representation of farmstead building and its constituent parts are identified.

Навагродскі Т. А.

РАЗВІЦЦЁ ТРАДЫЦЫЙ ХАРЧАВАННЯ БЕЛАРУСАЎ У 2-Й ПАЛОВЕ XX СТ.

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
(Праступіў у рэдакцыю 16.03.2015)

У 2-й палове XX ст. у традыцыях харчавання беларусаў адбыліся пэўныя змены. Значную ролю ў гэтым адыгралі гістарычныя, сацыяльна-эканамічныя, этнічныя і іншыя фактары.

Зносіны людзей розных нацыянальнасцей садзейнічалі ўзаемнаму абмену вопытам у галіне харчавання. Гэты абмен значна ўзбагаціў беларускую кухню, што, у сваю чаргу, выклікала удасканаленне тэхналогіі прыгатавання ўжо вядомых страў. Калі браць пад увагу, што запазычанні і новыя традыцыі – гэта адзін са шляхоў развіцця культуры, то можна гаварыць аб эвалюцыі сістэмы традыцыйнага харчавання беларусаў у XX ст.

На працягу стагодддзяў паступова выпрацаваўся пэўны харчовы комплекс, які уключае разнастайныя традыцыі, звязаныя з прыгатаваннем і ўжываннем ежы. Ён непасрэдна залежыць ад гаспадарча-культурных тыпаў, асабліва тых заняткаў, дзякуючы якім ствараюцца прадукты для харчавання. Некаторыя часткі гэтага комплексу ў выніку розных фактараў былі страчаны, на іх змену ішлі новыя, што паступова прыжываліся і затым трывала ўвайшлі ў структуру комплексу. Некаторыя так і не сталі традыцыйнымі, а, праіснаваўшы некалькі год у якасці новай з’явы, выйшлі з выкарыстання.

Працэс зараджэння і развіцця інавацый у культуры этнасу ў найбольш поўным і разгорнутым выглядзе ўключае чатыры асноўныя этапы: селекцыю, узнаўленне ці капіраванне, прыстасаванне ці мадыфікацыю, структурную інтэграцыю [13, с. 41].

Многія інавацыі ў галіне культуры харчавання беларусаў прайшлі ўсе чатыры этапы. Аднак у розных канкрэтных варыянтах увядзення інавацыі ў культуру этнасу некаторыя этапы могуць выпадаць ці зліванца адзін з адным.

Рацыён беларусаў значна пашырыўся у канцы XX ст. за кошт ужывання імпартных прадуктаў і прыгатавання новых, не прынятых раней страў. Палярызацыя грамадства, а дакладней яго маёмаснае расслаенне на багатых і бедных, павелічэнне колькасці малых сем’яў і жанчын, якія працуюць, наданне перавагі гораду перад вёскай – усё гэта не магло не нарадзіць інавацыі. Для правільнага харчавання неабходна прытрымліванца стагоддзямі выпрацаваных правіл. Беларуская кухня заснавана на некалькіх важных прынцыпах: памяркоўнасць, разнастайнасць і правільны рэжым прыёму ежы. Для канца стагоддзя застаецца характэрным трохразовае, а пры большай фізічнай нагрузцы чатырохразовае харчаванне як для гараджан, так і для жыхароў сельскай мясцовасці, яно ўключае снеданне, абед, палудзень і

вячэру і прымеркавана да пэўнага часу. У 90-х гадах многія перавагу аддавалі гатоўцы і харчаванню дома. Гэта звязана не толькі з традыцыяй, але і з эканамічнымі прычынамі: павышэнне цэн на прадукты і скарачэнне сеткі прадпрыемстваў грамадскага харчавання, дзе яшчэ зусім нядаўна мог паесці практычна кожны.

Пераважная большасць беларусаў па-ранейшаму гатуе ежу на газавай ці электрычнай пліце. Аднак у сельскай мясцовасці ежу працягваюць гатаваць у хатняй печы, асабліва ў асенне-зімовы перыяд. Гэта дазваляе больш шырока выкарыстоўваць народныя традыцыі ў галіне тэхналогіі прыгатавання страў. У хатняй печы па-ранейшаму гатуюць такія народныя стравы, як капуста, каша, крупнік, бабка, галубцы, яечня, пячыста і іншыя [1, л. 38; 16, л. 54].

Харчовы рацыён кожнага этнасу залежыць ад яго гаспадарча-культурнага тыпу. У беларускай кулінарыі склад прадуктаў, што выкарыстоўваюцца для прыгатавання ежы, як гэта было і ў папярэднія стагоддзі, вызначаецца яскрава выражаным зерневым характарам земляробства. Гэтым тлумачыцца перавага ў паўсядзённым харчаванні беларусаў мучных і крупяных прадуктаў, у першую чаргу хлеба. Хлеб працягвае заставацца нацыянальным набыткам і сімвалам. У сучасных хлебапякарнях яго пякуць з захаваннем традыцыйных тэхналогій. Удзельная вага хлеба ў харчовым рацыёне прадстаўнікоў розных пакаленняў адрозніваецца. Старэйшыя людзі больш, чым маладыя, ядуць жытняга хлеба, маладыя аддаюць перавагу пшанічнаму хлебу і вырабам. У час работы ў этнаграфічных экспедыцыях прыходзілася назіраць настальгію пажылых людзей па хлебе хатняй выпечкі: *«Даўней, калі хто пячэ ў печы хлеб, пах стаіць на ўсю вёску. А зараз праедзе хлебная машына па вёсцы і не пачуяш аніякага паху. Вот бы вам папробаваць тога хлеба. Не хлеб, а смаката!»* [1, л. 46].

У народзе захаваліся беражлівыя адносіны да хлеба. З пачатку 1990-х гадоў яго пачалі прадаваць ва ўпакоўцы, з-за гэтага ён ён не так хутка чарсцвее. Хлеб, спечаны ў Беларусі, лічыцца самым смачным не толькі ў жыхароў яе сталіцы – пра яго выдатныя якасці станоўча выказваюцца ўсе госці сталіцы, але ён асабліва падабаецца замежным грамадзянам: у многіх еўрапейскіх краінах даўно пякуць толькі белы хлеб з вялікім працэнтам штучных інгрэдыентаў, а чорны ўвогуле вельмі рэдкі.

Любое запазычанне не прыўецца, калі грамадства да гэтага не падрыхтавана. Але калі, напрыклад, у кулінарыі ёсць пэўная ніша, то яна абавязкова запоўніцца, асабліва калі гэта не парушае агульнай кулінарнай традыцыі. У якасці прыкладу можна прывесці шурпу, якая для вёскі Моталь стала своеасаблівай візітнай карткай. Ёю імкнуцца пачаставаць гасцей, яе гатуюць падчас свят. Нам даводзілася неаднойчы назіраць за тэхналогіяй прыгатавання шурпы і спрабаваць гэтую адносна новую страву ў культуры харчавання мясцовых жыхароў. Заставалася толькі высветліць, як яна тут узнікла і пры якіх абставінах, чаму набыла такую незвычайную папулярнасць. Вось што паведаміла повар мотальскага кафэ Марыя Кульбеда: *«У Моталі раней быў убойны цэх. Ён перапрацоўваў у дзень да двух тон каўбасы, якая ішла за межы Моталя. Мяса нават пастаўлялі з*

Украіны. Пасля перапрацоўкі мяса заставалася многа субпрадуктаў: печань, сэрца, лёгкія. А ў нашым кафэ мы тады кармілі многа людзей, вось і прыдумалі гэты суп. Гатуецца ён так: набор субпрадуктаў (печань, сэрца лёгкія, ныркі), з свініны – пярэдняя частка, рэбрыжкі, усё варыцца. Дадаецца масла, перац і падаецца як першая страва» [6, с. 87]. Такім чынам, спрыяльныя ўмовы (наяўнасць сыравіны, попыт сярод мясцовых жыхароў і гасцей, высокія смакавыя ўласцівасці) садзейнічалі таму, што за кароткі прамежак часу гэта новая з'ява заняла трывалае месца ў структуры харчавання мясцовага насельніцтва.

Пельмені спалучаюць у сабе мучную аснову з мясной начынкай, што было характэрна і для беларускай традыцыйнай кухні пры прыгатаванні калдуноў, клёцак з мясам і іншых страў. Распаўсюджанымі становяцца і шматлікія віды варэнікаў з тварагом, ягадамі, бульбай і іншай начынкай, а таксама галубцы з капусных лістоў з мясной ці гароднінай начынкай.

Мяса хатняй птушкі і вараць, і смажаць, і запякаюць. Значна павялічылася спажыванне курынага мяса. З курыцы гатуюць разнастайныя першыя і другія стравы, халодныя і гарачыя закускі, мяса выкарыстоўваюць для прыгатавання розных салатаў. *«Мы гадавалі гусі, індыкі гадавалі, качкі, яшчэ у мяне нядаўна былі індаўткі – такія качкі, што лётаюць. І кролікаў гадавалі, і вялікія такія былі, тушонку рабілі: і з кролікаў, і з птушкаў – усё зложыш у саган, жыру, трошкі вады, прыправы усялякія, і ў печ, стушыцца, пад вечар выймеш усё гатовае, костачкі выбярэш і усё ў слоічкі. І бывае закатаеш альбо капронавымі, ну і надта добра будзе стаяць. Будзе стаяць і з капронавымі, еслі добра разложана, а еслі дрэнна, то і жалезну парве»*, – згадваюць інфарманты [8, с. 10].

Айчынныя птушкафабрыкі пастаянна пастаўляюць у гандлёвыя кропкі гэтае дыетычнае мяса. Яйкі ў ежу ужываюць пераважна курыныя. Гараджане ў нязначнай колькасці спажываюць яйкі перапёлак, а сельскія жыхары часткова індычыя яйкі. Іх вараць, пякуць, жараць яечню, дадаюць у многія салаты. Пафарбаваныя вараныя курыныя яйкі застаюцца абавязковым атрыбутам велікоднага стала. Іх асвячаюць у царкве, імі разгаўляюцца падчас сямейнай святочнай трапезы.

У сельскай мясцовасці гадавалі на мяса кабанчыка. Яго забой ажыццяўлялі да свят ці важных сямейных урачыстасцей. Пасля раздзелу кабана на смажаную пячонку запрашалі сваякоў, суседзяў і сяброў. У некаторых рэгіёнах (Гродзеншчына, Віцебшчына) было па-ранейшаму прынята частаваць свежанінай сваякоў. Як і ў папярэднія часы, рабілі хатнюю каўбасу, якую сталі называць «каўбаса, пальцам піханая» і якую высока цанілі гараджане. Для яе прыгатавання мяккае мяса з лапатак і іншых частак свіной тушы, часам паляндвіцу, дробна секлі, а пазней сталі пракручваць праз мясарубку. Затым дадавалі парэзанае сала, соль, часнок, укроп, перац, каляндру, кмен, перамешвалі і гэтым шчыльна начынялі старанна вымытыя тонкія свіныя кішкі. Раней мяса напіхвалі ў кішку пальцам, развёўшы яе лубяной дужкай ці з дапамогай рыльца ад бутэлькі (адсюль і назва). Пазней сталі выкарыстоўваць трубку, якую мацавалі да

мясарубкі. Зробленыя каўбасы звязвалі ў кольцы і падвешвалі парамі на жэрдцы каля печы. Пасля таго як яны падсыхалі, іх выносілі ў халоднае памяшканне, дзе каўбасы захоўваліся да свят або да пачатку працаемкіх сельскагаспадарчых работ [2, л. 32]. На вяселле ці пахаванне сталі рэзаць яшчэ і цяля. З мяса гатавалі шэраг традыцыйных страў (пячыста, верашчаку, халоднае), а таксама рабілі адносна новыя стравы (мясныя рулеты, катлеты, адбіўныя). Ласункам для дзяцей і пачастункам для пачэсных гасцей заставаўся мясны выраб, вядомы пад назвай «паляндвіца, палянгвіца, паляндрыца». Яе захоўвалі для сямейных урачыстасцей, зберагалі для важных падзей, выкарыстоўвалі ў час цяжкіх працаёмкіх работ. Паляндвіца ўяўляла сабой вяленае або вэнджанае мяккае мяса з сярэдзіны хрыбта свіной тушы. Яе зразаюць, соляць, націраюць часнаком, перцам і іншымі духмянымі прыправамі. Для завяльвання паляндвіцу ўпіхваюць у гладкую кішку або, шчыльна абціскаючы, абвязваюць палатном і вешаюць у сухім месцы. Некаторыя гаспадыні перад завяльваннем некаторы час трымаюць яе ў расоле [11, с. 382].

Рыбныя стравы заўсёды былі ўпрыгажэннем святочнага стала. Рыбу паранейшаму соляць, сушаць, вэндзяць, смажаць, запякаюць, робяць заліўное, клёцкі, галкі. *«З рыбы, еслі свежая, то сразу варым уху. Очень уха вкусная тогда. А так рыбу жарым. Для большых торжэств фаршыруем: запекаем рыбу, снімаецца кожа, фарш прокручываецца на мясорубке два раза, добавляецца і слівочное масло, і спецыі, сшываем, отварываем. Рыбныя котліты делала. После морозов, то делалі консервы: рыбу обжарваем без мукі, на расіцельном масле, солю, складываю в банкі её, і часа чатыры вона тушыцца в печке. Закрываю в банкі, і в подвале храніцца. Шчукі у нас есць, карасі, лещі, язі, в'юны»,* – дзеляцца ўспамінамі інфарманты з прырэчных мясцін Палесся [7, с. 5]. К канцу XX ст. побач з рачной стала даступнай у любой мясцовасці і ў любым выглядзе марская рыба – замарожаная, філе, гарачага і халоднага вэнджання.

Традыцыйнымі застаюцца кашы з розных круп, якія падаюць да стала асобна ці ў якасці гарніраў. Выраб круп у хатніх умовах з дапамогай ступы выкарыстоўваўся толькі ў першыя пасляваенныя гады. Пачынаючы з 60-х гадоў XX ст., кожная сям'я набывае крупы ў прадуктовых гарадскіх або сельскіх крамах [4, с. 75]. Крупы багатыя бялкамі, вітамінамі і мінеральнымі рэчывамі. Грэцкія крупы даўно ўвайшлі як у хатняе меню, так і ў меню прадпрыемстваў грамадскага харчавання. *«Катлеты во цяперака робім з грэчкі. Наварым грэчку, тады яйко, ну там прыправы наложыш, ну і зробіш так во, мукі, пажарым, так во у саганчык зложыш ці ў каструльку, патушыш і надта укусна, мяхкія. І цяпер зробім як калі»,* – паведамляе Альфрэда Пятроўна Саўко з вёскі Гелюны Астравецкага раёна [8, с. 6].

Іншыя стравы пачалі ўключаць больш агародніны, чым, напрыклад, у пачатку XX ст., таму што павялічыўся асартымент за кошт такіх агародных культур, як баклажаны, патысоны, салодкі балгарскі перац, кабачкі, памідоры, зеляніна, якія дапоўнілі звыклыя для беларускага стала капусту, буракі і бульбу. Нярэдка з мноства агародніны гатуюць рагу. Кабачкі

смажаць на патэльні з алеем, іх марынуюць, з кабачкоў робяць ікру. Па-ранейшаму выкарыстоўваюць у ежу гарбуз. З яго гатуюць традыцыйную кашу з прасянымі крупамі, крухмалам, мукой. Многія гаспадыні пачалі варыць гарбузовую кашу з рысам. *«С морковкі делаю закруткі, салаты. Морковные котлеты: морковь націраем на цёркі, туда добавляецца сахар, немножко солі і масло слівочное, і манная крупа тонкой струйкой вводіцца. Потом охлаждаецца, добавляюцца яйца, і токі котлеты. А кобачкі закрываем с алычой. Вкусно получаецца: снімаецца кожура, вырезаюцца семечкі, разрізаюцца на часці квадрацікамі, закладываюцца в банкі. Наполовіну кабочкі і наполовіну алычі. І заліваецца сладкім сіропом. І храніцца очень долго. Жарім кобачкі»,* – успамінае Ніна Іванаўна Новік з вёскі Тышкаўцы Іванаўскага раёна [7, с. 6 – 7].

Па сведчанні інфармантаў, памідоры ў іх агародах у 1-й палове XX ст. вырошчваліся даволі рэдка [2, л. 34, 51]. З 2-й паловы XX ст. яны сталі даволі распаўсюджанымі і ўжываюцца ў ежу свежымі, з іх гатуюць салаты са смятанай, алеем. Памідоры дадаюць у многія салаты з агародніны, іх марынуюць, прычым як спелыя, так і зялёныя. Бульбу адварваюць, смажаць і ядуць як самастойную другую страву ці гарнір. Каб захаваць усе вітаміны, якія ўтрымлівае бульба, многія , асабліва ў сельскай мясцовасці, адварваюць яе ў лупінах («у мундзірах», «у шалупайках», «цыганы»). Папулярнасць бульбы і бульбяных страў настолькі вялікая, што яе па-ранейшаму лічаць другім беларускім хлебам, а беларусаў нашы суседзі называюць экзаэтнонімам «бульбашы» [5, с. 102]. У пасляваенны перыяд з бульбы на беларуска-літоўскім памежжы пачалі рабіць цапяліны: таркавалі бульбу, ставілі і чакалі, пакуль аддзеліцца крухмал, потым убівалі яйка. Затым рабілі шырокія ляпёшкі, заварочвалі ў іх начынку (часцей фарш) і варылі ў добра пасоленай вадзе хвілін пятнаццаць. Падавалі на стол цапяліны ў гарачым выглядзе са смажанымі шкваркамі з цыбуляй ці смятанай [8, с. 30]. Гэтыя вырабы атрымалі сваю назву за знешняе падабенства з вынайдзенымі нямецкім інжынерам-канструктарам Фердынандам фон Цэпелінам у пачатку 1900-х гадоў паветранымі лятальнымі апаратамі (апошнія сталі вядомымі на тэрыторыі Літвы і Беларусі напярэдадні Першай сусветнай вайны) [10, с. 673].

Як і ў папярэднія часы, з бульбы робяць клёцкі. Асабліва яны папулярныя на Віцебшчыне. Іх тут гатуюць з начынкаю. Выкарыстоўваюць як абрадавую страву на памінках.

Акрамя хлеба і каш, любімай стравай застаюцца бліны. Іх, як правіла, пякуць на алеі, часам дадаючы сметанковае ці топленае масла. У сельскай мясцовасці па-ранейшаму гатуюць бліны на сыроватцы, у некаторых рэгіёнах у цеста да бліноў падціраюць сырую абабраную бульбу. У забруджаных раёнах пасля аварыі на ЧАЭС нават пасля забароны ужываць мясцовае малако і малочныя прадукты замест сыроваткі для бліноў пачалі выкарыстоўваць лімонную кіслату. Асабліва вясковыя жыхары любяць бліны з грыбной паджаркай. Беларускую мачанку абавязкова падаюць з блінамі.

У папярэднія часы малочныя прадукты з’яўляліся важнай крыніцай прыбытку, таму што малако прадавалі ці абменьвалі на іншыя жыццёва

неабходныя прадукты, асабліва гэта было пашырана ў час посту. З цягам часу дзякуючы запазычанням асартымент малочнакіслых прадуктаў пашырыўся. З 2-й паловы XX ст. паўсюль на Беларусі сталі гатаваць запяканку з тварагу. У канцы XX ст. кефір, сыраквашу, ражанку, тварог пачалі ўжываць значна часцей, чым у пачатку стагоддзя. Прамысловая вытворчасць кефіру на тэрыторыі Беларусі была наладжана малочнымі заводамі з 30-х гадоў XX ст. Спажываюць беларусы шмат масла і разнастайных сыроў. У сельскай мясцовасці масла білі з дапамогай маслабойкі амаль да канца XX ст. З тварагу рабілі клінковы сыр. Тварагом начынялі тонкія бліны і затым смажылі іх на патэльні. У некаторых вёсках Гродзеншчыны такія бліны называліся сырнікамі. Імі бабулі частавалі сваіх гарадскіх унукаў у час летніх канікулаў.

Беларуская кухня адрозніваецца шэрагам разнастайных страў з грыбоў. Прычым з іх гатуюць як першыя стравы, напрыклад, грыбны квас, капусту з грыбамі, так і іншыя стравы (грыбную салянку, поліўку з грыбамі). *«З грыбоў рабілі катлеты, з жоўценькіх, лісічак. Набяром, зварым, змелем. Паложым усялякіх прысмакаў, уб'ём яйко ці насыпем маннай крупкі, і пячэм катлеты. Можна спячы грыбы з посным маслам, ці салам, ці з жырам»,* – паведамляюць мясцовыя жыхары [8, с. 22]. Грыбы высушваюць на сонцы ці у прапаленай печы, іх соляць, марынуюць. Ні адно святочнае застолле у беларусаў не абыходзіцца без грыбных страў. Сушаныя грыбы выкарыстоўваюцца у якасці начынкі для мясных страў, уваходзяць як кампанент у склад многіх салатаў. З сушаных грыбоў пякуць катлеты. І нават у забруджаных раёнах пасля аварыі на Чарнобыльскай АЭС традыцыя ўключэння грыбоў у харчовае меню мясцовага насельніцтва канчаткова не згасла [14, с. 58].

З ягад збіраюць суніцы, чарніцы, маліну, журавіны, якія ядуць у свежым выглядзе або вараць з іх варэнне, кампоты, якія закрываюць металічнымі накрыўкамі ў трохлітровых слоіках. Такія кампоты спажываюць у час сямейных урачыстасцей. Чарніцы многія сушаць або пераціраюць з цукрам. У канцы XX ст. многія пачалі на зіму замарожваць сабраныя ўлетку ягады і грыбы, прычым грыбы замарожваюць адваранымі.

Самым распаўсюджаным паўсядзённым напоем з'яўляецца чай. Калі раней чай пілі пераважна гараджане, то зараз яго шмат ужываюць і ў сельскай мясцовасці. Часта піццё чаю ператвараецца ў форму звыклага застолля. Кожная святочная трапеза заканчваецца чаепіццем. У якасці заваркі на працягу амаль усяго XX ст. сельскія жыхары выкарыстоўвалі высушаныя дзікарослыя расліны, травы, ягады, ліпавы цвет, лісты парэчак і маліны, чабор, улічваючы іх прыемны смак і карысны ўплыў на арганізм. Чай пілі з мёдам, варэннем ці цукрам.

Да паўсядзённых напояў на працягу XX ст. можна аднесці кампоты і кісялі. Кампоты варылі са свежай і сушанай садавіны і ягад. Кісялі рабілі з журавін, чарніц, выкарыстоўваючы пры гэтым як фабрычны бульбяны, так і зроблены ў хатніх умовах крухмал. Актыўна выкарыстоўваўся, як і раней, бярозавы сок, з якога рабілі квас. Мядовыя напоі бытавалі да сярэдзіны

XX ст., пазней іх выраб значна скараціўся ў хатніх умовах, а мёд як кампанет напояў стаў выкарыстоўвацца пры прыгатаванні квасаў на піўзаводах. У сельскай мясцовасці папулярнай была так званая гарэлка хатняга вырабу, якую ў народзе называлі самагонкай. Яе пілі на вяселлях, хрэсьбінах, памінках. Набытую ў магазіне гарэлку называлі «рускай», ці «маскоўскай», і ў час застолля яе ставілі пераважна для моладзі. Мужчыны сталага ўзросту падчас сямейных урачыстасцей перавагу аддавалі гарэлцы хатняга вырабу. Яна выконвала ролю своеасаблівага эквіваленту пры выкананні рознага віду работ на сяле.

Беларусы па-ранейшаму прытрымліваюцца пастоў. Да 90-х гадоў XX ст. гэта рабілася не настолькі відавочна, аднак адмена ідэалагічных перашкод дала магчымасць вернікам адкрыта наведваць царкву ці касцёл і прытрымлівацца пастоў. На чаргаванні посту і мясаеду трымалася ўся аснова народнага харчавання. Пасты часцей выконваюць пажылыя людзі, аднак у канцы стагоддзя іх сталі прытрымлівацца іншыя ўзроставыя групы і нават моладзь. Многія выконваюць пасты з мэтай ачысціць арганізм ад шкодных рэчаў ці нават палепшыць стан здароўя.

Ежа, прымеркаваная да пэўных сямейных і каляндарных урачыстасцей, лічыцца святочнай. Яна адрозніваецца больш шырокім асартыментам смачных страў і зыходных прадуктаў палепшанай якасці. У час свят асабліва ярка праяўляецца традыцыйная беларуская гасціннасць. Стол застаўляюць адразу некалькімі салатамі, халоднымі закускамі і дэсертам, а астатнія стравы падаюцца па чарзе. Прэстыжнымі сталі хатнія каўбасы і сыр, паляндвіца, сушаны кумпяк. Багаты пачастунак гатуюць усе, нават тыя, хто адчувае пэўныя фінансавыя праблемы.

Традыцыі харчавання лёгка ўзнаўляюцца, асабліва калі ёсць носьбіты гэтых традыцый, якія памятаюць іх і ў любы момант могуць даць ім шанс да жыцця. Часам бывае, што традыцыя амаль затухла і, здаецца, што нават знікла. Аднак пры пэўных абставінах (часцей вымушаных), яна можа лёгка ўзнавіцца і жыць. Таму аб канчатковым выхадзе з ужытку традыцый у галіне хаарчавання можна гаварыць з вялікай доляй асцярожнасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – Ф. 6. Воп. 13. Спр. 67.
2. Архіў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – Ф. 7. Воп. 1. Спр. 1001.
3. Беларусы / рэдкал. : В.К. Бандарчык [і інш]. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – Т. 4. Вытокі і этнічнае развіццё. – 433 с.
4. Беларусы / рэдкал. : В.К. Бандарчык [і інш]. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – Т. 5. Сям’я. – 375 с.
5. Навагродскі, Т. А. На стале беларуса / Т. А. Навагродскі // Беларуская думка. – 2009. – № 9.
6. Навагродскі, Т. А. Народная кухня маталян / Т. А. Навагродскі, С. А. Захаркевіч, І. У. Алюніна. – Мінск : Последнее слово, 2009. – 100 с.
7. Навагродскі, Т. А. Народная кухня тышкаўцоў / Т. А. Навагродскі, С. А. Захаркевіч, І. У. Алюніна. – Мінск : Последнее слово, 2010. – 196 с.

8. Навагродскі, Т. А. Народная кухня гервятаў / Т. А. Навагродскі, І. У. Алюніна. – Мінск : Последнее слово, 2011. – 172 с.
9. Навагродскі, Т. А. Народная кухня Семежава / Т. А. Навагродскі, С. А. Захаркевіч, І. У. Алюніна. – Мінск : Друкарскі дом «Вішнёўка», 2013. – 248 с.
10. Энциклопедия белорусской кухни / редкол. : Т. В. Белова [и др.]. – Минск : БелЭн, 2008. – 720 с.
11. Этнаграфія Беларусі : энцыклапедыя / рэдкал. : І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1989. – 575 с.
12. Этнические процессы и образ жизни: на материалах исследования населения городов БССР/ В. К. Бондарчик [и др.] ; ред. В. К. Бондарчик. – Минск : Наука и техника, 1980. – 280 с.
13. Этнографические исследования развития культуры / отв. ред. А. И. Першиц, Н. Б. Тер-Акопян. – М. : Наука, 1985. – 262 с.
14. Этнокультурные процессы Восточного Полесья в прошлом и настоящем / А. Вл. Гурко [и др.] ; редкол. : А. Вл. Гурко, И. В. Чаквин, Г. И. Касперович. – Минск : Белорусская наука, 2010. – 466 с.

РЕЗЮМЕ
В статье на основе полевых этнографических материалов показаны изменения в развитии традиций питания белорусов во в2-й половине ХХ в.

SUMMARY
The article contains the changes in the development of the belarusian nutrition in the 2nd half of the XX century based on the ethnographic material.

Новак В. С.

СУЧАСНЫЯ ВУСНЫЯ АПАВЯДАННІ БЕЛАРУСАЎ ПРА БОГА І СУСВЕТ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
(Паступіў у рэдакцыю 11.03.2015)

Мэтаскіраваны запіс звестак, звязаных з уяўленнямі пра Бога і Сусвет, дазволіў атрымаць цікавыя матэрыялы, у якіх знайшлі адлюстраванне народныя вераванні беларусаў пра Бога, «рай» і «пекла», «першых людзей», «анёла-ахоўніка» і іншыя. Нельга не пагадзіцца з выказваннем А. М. Боганевай аб тым, што «ў Беларусі вусная Біблія – жывая і актуальная традыцыя» [1, с. 6]. Гэты факт пацвярджаецца шматлікімі сучаснымі экспедыцыйнымі запісамі звестак пра асэнсаванне біблейскіх падзей носьбітамі традыцыйнай духоўнай культуры. Асаблівую цікавасць уяўляюць народныя мемараты пра Бога, вера ў існаванне якога не выклікае сумненняў у жыхароў Гомельшчыны і іншых рэгіёнаў Беларусі: *«Да, Бог е. Калі б яго не було, то і свету не було»*[1] (зап. у в. Навамаркавічы Жлобінскага р-на ад Ганны Паўлаўны Панчык, 1937 г. н.); *«Бог заўсёды жыў і жыве сярод людзей»* (зап. у в. Новы Барсук Рэчыцкага р-на ад Раісы Сцяпанаўны Калацэй, 1929 г. н.). Напрыклад, зыходзячы з народных вераванняў, малітвы, звернутыя да Бога, прамаўляць трэба не механічна, а ўсвядомлена*: «Маліцца*

[1] У артыкуле выкарыстаны матэрыялы архіва навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі пры кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі УА «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны»

Богу трэба не абы-як, а з думай, каб Бог быў завсегда ў сэрцы тваім … нада ж каб кожны чалавек хрышчоным быў, каб д'явал не прыставаў» (зап. у г. п. Акцябрскі ад Таццяны Іванаўны Хурсевіч, 1924 г. н.).

Падчас гутарак з інфармантамі на пытанне, дзе жыве Бог, звычайна гучалі адказы, што месцам яго жыхарства з'яўляецца неба, аднак першапачаткова ён жыў на зямлі: *«Ён радзіўся на зямле, вырас, вучыў людзей жыць, памагаў ім збавіцца ад розных няшчасцяў. Патом яго ўбілі, і ён уваскрэс і стаў жыць у небе, у раю»* (зап. у в. Пірэвічы Жлобінскага р-на ад Сафіі Васільеўны Калядзенкі, 1935 г. н.). Іншы раз удакладняецца, што менавіта сёмае неба – месца знаходжання Бога і тых памерлых, якія пры жыцці не грашылі: *«Кажуць, на тых нябёсах жывуць тые, хто паміpae. Тые, шо былі вельмі плохімі, то былі на першых нябёсах і гэтак далей, а тыя, хто не грашыў Богу, то жыве з імі (з Богам) на сёмым небе. Вот на сёмым небе і жыве Бог»* (зап. у в. Вулька-2 Лунінецкага р-на ад Евы Васільеўны Пясоцкай, 1937 г. н.).

На пытанне, ці вераць людзі ў Бога, былі атрыманы розныя варыянты станоўчых адказаў, нават у пэўнай ступені філасофскіх. Адны інфарманты пацвердзілі, што *«толькі верай чалавек і трымаецца ў самыя цяжкія хвіліны»* (зап. у г. Гомель ад Яны Ігнатаўны Лашкінай, 1927 г. н.), другія выказалі меркаванне аб тым, што *«Бог вядзе па жыцці»* (зап. у в. Азарычы Калінкавіцкага р-на ад Веры Канстанцінаўны Лазарэнкі, 1935 г. н.), на думку іншых, *«вера ў Бога павінна быць у сэрцы кожнага чалавека. Гэта не толькі любоў да Бога, а і да ўсяго акружаючага, так як гэта дадзена Богам, гэта яго тварэнне»* (зап. у в. Новы Барсук Рэчыцкага р-на ад Раісы Сцяпанаўны Калацэй, 1929 г. н.).

Выклікаюць цікавасць тыповыя сведчанні жыхароў наконт з'яўлення Бога сярод людзей у розным абліччы: *«У вобразе жабрака, старой бездапаможнай жанчыны або дзіцяці»* (зап. у в. Новы Барсук Рэчыцкага р-на ад Раісы Сцяпанаўны Калацэй, 1929 г. н.). Паводле сведчанняў жыхароў вёскі Перавалока Рэчыцкага раёна, яны ўяўлялі Бога ў выглядзе старога дзеда: *«Іду я па балоце над перавалам, і ўсе бягуць. А людзей багата. І кажуць: "Вон пайшоў Бог". Пабегла і я глядзець. Ідзе стары дзядок. Бяленькая сарочачка, анучачкі, пасталікі (пасталы – лапці з лазы). Белыя штаны палатняныя. Дзядок сівы-сівы»* (зап. ад Ганны Яўхімаўны Карака, 1928 г. н.). Паводле зместу некаторых міфалагічных апавяданняў, Бог не мае выразнага аблічча і ўспрымаецца як дух: *«Гэта дух, які запаўняе ўсю зямлю»* (зап. у в. Юшкі Калінкавіцкага р-на ад Марыі Міхайлаўны Рагальскай, 1930 г. н.). Зыходзячы са зместу іншых вусных апавяданняў, цяжка ўявіць сабе, як выглядае Бог, бо *«мы ж яго не бачым»,* аднак *«Бог – ета такая сіла»* (зап. у в. Вышамір Рэчыцкага р-на ад Таццяны Аляксееўны Склімянок, 1933 г. н.).

Заслугоўвае ўвагі шчырая перакананасць беларусаў у тым, што Бог невыпадкова пасылае людзям выпрабаванні: *«Чым болей цяжкасці ў тваім лёсе, тым больш цябе любіць Бог. Як мы вытрымліваем гэтыя праблемы, так і будзем жыць пасля смерці»* (зап. ў в. Юшкі Калінкавіцкага р-на ад Марыі Міхайлаўны Рагальскай, 1930 г. н.). Асэнсаванне інфармантамі

катэгорыі «боскае» ў суаднесенасці з сумленнем чалавека дае падставы сучаснікам для разважанняў аб высокім маральна-этычным патэнцыяле «народнай Бібліі»: *«Бог унутры нас. Гэта наша совесць. Еслі е ў чалавека совесць і ён жыве па совесці – гэта Божы чалавек»* (зап. у в. Заспа Рэчыцкага р-на).

Надзвычай эмацыянальнымі і запамінальнымі з’яўляюцца тэксты міфалагічных апавяданняў пра анёла-ахоўніка, якога называлі *«божым слугой»* (зап. у в. Прыбалавічы Лельчыцкага р-на ад Лідзіі Васільеўны Прыбалавец, 1931 г. н.), *«памочнікам Бога»* (зап. у в. Шырокае Буда-Кашалёўскага р-на ад Марыі Цімафееўны Емяльянчыкавай, 1931 г. н.). У народнай інтэрпрэтацыі анёл-ахоўнік – *«гэта душа добрага чалавека, якая адышла на той свет, а потым Бог паслаў яе ў выглядзе ангела. Ён аберагае чалавека ад нягод»* (зап. у г. Бабруйск ад Людмілы Мікалаеўны Маскалёвай, 1939 г. н.). Вера ў «прысутнасць» анёла-ахоўніка звязана непасрэдна з жыццём чалавека, яго лёсам, добрымі справамі: *«Але ж калі гэты чалавек зрабіў дурное дзела, дык анёл слабее і можа зусім адляцець ад яго»* (зап. у в. Хамянкі Нараўлянскага р-на ад Барыса Ціханавіча Ефіменкі, 1929 г. н.). Паводле народных уяўленняў, чалавеку, каб захаваць анёла-ахоўніка, трэба жыць па «законе Божым» (зап. у г. Гомель ад Адама Ігнатавіча Шкурко, 1928 г. н.).

Выклікаюць цікавасць лакальныя асаблівасці асэнсавання беларусамі сакральнай прасторы, выражанай у апазіцыі «рай – пекла». У семантычным плане гэтыя паняцці суадносяцца з уяўленнямі пра добрае і страшнае месцы: *«Ну, а еслі падумаць, дык рай – ета нешта чароўнае, куды пападаюць токі добрыя людзі за свае паступкі, дзе гаспадарыць Бог. А пекла – страшэннае месца, куды ніколі не хочу я папасці»* (зап. у в. Акцябр Буда-Кашалёўскага р-на ад Вольгі Іванаўны Сердзюковай, 1938 г. н.). «Для беларусаў уласціва класічная найстаражытнейшая канцэпцыя Рая як сада, у якім “заўжды шмат усяго, што толькі душа прымае”, заўсёды цёпла, бо стаіць вечнае лета» [2, с. 421]. У пераважнай большасці вусных апавяданняў, прысвечаных апісанню рая, пацвярджаецца дадзены матыў, згодна з якім рай у народных вераваннях асэнсоўваецца як сад: *«Рай – гэта такі сад, у якім усігда многа ўсяго, што толькі захочаш»* (зап. у в. Пірэвічы Жлобінскага р-на ад Ніны Мінаўны Марусавай, 1918 г. н.); *«Кожная душа прыносіць свае грахі: калі чалавек быў угодны Госпаду, ён пападае ў рай, які прадстаўляецца вечна цвятушчым садам і акружэннем добрых людзей»* (зап. у г. Васілевічы Рэчыцкага р-на ад Алены Марцінаўны Сохар, 1944 г. н.); *«Рай – гэта прыгожы сад»* (зап. у в. Гацкое Чачэрскага р-на ад Тафілі Кузьмінічны Гулевіч, 1927 г. н.). У народным асэнсаванні пекла («ад») супрацьпастаўляецца раю і паўстае як *«цёмнае такое, страшнае месца»* (зап. у г. Гомель ад Зоі Іванаўны Бандарэнкі, 1934 г. н.).

Запісаныя ў палявых экспедыцыях і апублікаваныя фактычныя матэрыялы дазваляюць вылучыць некалькі тыпаў сюжэтаў вусных апавяданняў, звязаных з месцазнаходжаннем сакральных аб’ектаў (рай і пекла):

1. Рай – на небе, пекла («ад») – на зямлі, пад зямлёй.

2. «Где рай, там і ад» [3, с. 41].

3. Пекла («ад») і рай знаходзяцца ў становішчы паміж небам і зямлёй.

З пералічаных сюжэтных тыпаў у бытаванні пераважае першы тып, згодна з якім месцазнаходжанне рая звязана з небам, а пекла – з зямлёй або падземным светам*: «Сушчаствуюць рай і пекла ... Рай на небе знаходзіцца, а пекла – пад зямлёй»* (зап. у в. Палессе Светлагорскага р-на ад Праскоўі Фядосаўны Захаранкі, 1934 г. н.); *«Рай знаходзіцца на небе. Там заўсёды харошая пагода і дзень ... Пекла знаходзіцца пад зямлёй. Там заўсёды ноч, холадна, і людзі, якія туда папалі, цяжка работаюць»* (зап. у в. Перасвятое Рэчыцкага р-на ад Анастасіі Паўлаўны Грабок, 1936 г. н.).

Рай – *«абіцель Божая»,* пекла («ад») – месца пакарання грэшнікаў – скразны матыў вусных апавяданняў, са зместу якіх вынікае, хто менавіта туды трапляе пасля смерці: *«Рай – гэта тое месца, куды пападае харошы чалавек за добрыя дзяла. Там ён жыве з Богам і ангеламі. Калі чалавек у сваім жыцці быў дрэнным, рабіў людзям зло, то ён пападае ў ад. Там за ім глядзіць чорт»* (зап. у в. Меркулавічы Чачэрскага р-на ад Яўгеніі Мікалаеўны Захарчук, 1937 г. н.); *«У рай пападаюць людзі, якія дзействіцельна ідэяльныя, нягрэшныя, якія саблюдаюць усе запаведзі Божыя. Грэшнікі пападаюць у ад»* (зап. у г. Гомель ад Уладзіславы Антонаўны Белакаваленкі, 1922 г. н.).

У тэкстах вусных апавяданняў, звязаных з міфалагемай рая, прасочваецца дзве плоскасці яго лакалізацыі, адзначаныя даследчыкамі: «У гарызантальнай плоскасці, на зямлі, Рай лакалізуецца ў сістэме апазіцыі “блізка – далёка”: ён месціцца “дзесь вельмі далёка на зямлі, за гарамі да за марамі” … Другое ўяўленне пра Рай звязана з месцам, дзе знаходзяцца душы праведнікаў, святых. Яго прасторавая лакалізацыя звязана з воссю “верх – ніз”, ён знаходзіцца “ўгары там, каля яснага сонейка, дзесь на паўдні, куды й птушкі лятуць у вырай”» [2, с. 421 – 422]. У міфалагічнай традыцыі беларусаў, што пацвярджаецца фактычнымі матэрыяламі, у асноўным міфалагема «Рай» лакалізуецца па вертыкалі: *«Рай уяўляю недзе высока. Там цвітуць сады, блакітнае-блакітнае неба, вельмі цёпла, усім добра»* (зап. у г. Рэчыца ад Ганны Рыгораўны Рабянок, 1958 г. н.); *«Рай знаходзіўся ўгары, каля яснага сонца, а пекла – унізу пад зямлёю, дзе цёмна»* (зап. у в. Пірэвічы Жлобінскага р-на ад Ніны Мінаўны Марусавай, 1918 г. н.). «Як міфалагічная канстанта Пекла складае бінарны кампанент трыяднай сістэмы: рай – зямля – Пекла, з’яўляючыся апазіцыяй раю» [2, с. 372]. У народных вераваннях з пеклам звязаны матыў пакарання людзей, якія грашылі пры жыцці: *«Пекло – гэто огонь, у екім будуць горэць грэшные людзі, а правільно сказаць, то душы гэтых людзей»* (зап. у в Семігосцічы Столінскага р-на ад Лізаветы Васільеўны Драней, 1940 г. н.). У шматлікіх тэкстах міфалагічных апавяданняў пацвярджаецца, што вызначальным атрыбутам пекла з’яўляецца агонь, які сімвалізуе «агонь гневу Божага, яго агністых стрэлаў» [2, с. 373]. Зыходзячы са зместу міфалагічных апавяданняў, галоўным распараджальнікам у пекле з’яўляецца чорт, які *«забірае к сабе грэшных, як і ён сам»* (зап. у в. Салтанаўка Жлобінскага р-на ад Валянціны Мікалаеўны

Паўлюковай, 1930 г. н.), здзекуецца з грэшнікаў, *«прымае да сябе грэшныя душы людзей і варыць іх у катлах са смалой»* (зап. у г. Гомель ад Надзеі Іванаўны Драбышэўскай, 1928 г. н.).

У нешматлікіх міфалагічных апавяданнях, прысвечаных з'яўленню людзей, гаворка ідзе пра стварэнне першага на зямлі чалавека. Паводле народных сведчанняў, Бог стварыў чалавека з гліны: *«Зрабіў галаву, тулавішча, рукі, ногі, а потым удыхнуў у яго жывую сілу»* (зап. у г. Гомель ад Надзеі Іванаўны Драбышэўскай, 1928 г. н.). Як адзначыла інфармант, у характары чалавека можна вылучыць два пачаткі, адзін з якіх звязаны з імкненнем рабіць дабро, а другі пачатак запазычаны ад чорта: *«Ад Бога ў чалавека знешнасць і тое, што ён можа рабіць добрыя ўчынкі, а ад чорта тое, што ён можа быць такім жа няверным, спакуслівым»*. Амбівалентнасць прыроды чалавечых паводзін абумоўлена ўплывам Бога і чорта, што пацвярджаецца фактычнымі матэрыяламі: *«Ад Бога чалавеку дана дабрата, розум, красата, рукі, ногі і т. д. А ад чорта – плахія прывычкі: дурасць, злоба, шкода»* (зап. у в. Сякерычы Петрыкаўскага р-на ад Ніны Адамаўны Кісель, 1932 г. н.); *«Чалавеку ад Бога даецца жыццё, дабро, а ад чорта – дык нічога добрага, усё зло, слёзы, а ні смеху, а ні радасці»* (зап. у в. Стрэльск Мазырскага р-на ад Алены Міхайлаўны Мельчанкі, 1929 г. н.).

Вышэйпрыведзеныя матэрыялы, звязаныя з асэнсаваннем біблейскіх міфалагем, дапамагаюць глыбей спасцігнуць духоўную культуру беларускай этнічнай супольнасці, пранікнуць у таямніцы вуснай народнай мовы, а таксама з'яўляюцца яскравым фактам пацвярджэння ўстойлівасці бытавання міфалагічнай традыцыі беларусаў, рэгіянальна-лакальнага багацця народных вераванняў.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская народная Біблія ў сучасных запісах / уст. арт., уклад. і камент. А. М. Боганевай. – Мінск : БДУКіМ, 2010. – 166 с.
2. Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік / С. Санько [і інш.] ; склад. І. Клімковіч. – 2-е выд., дап. – Мінск : Беларусь, 2006. – 599 с.
3. «Народная Библия»: восточнославянские этиологические легенды / сост. и коммент. О. В. Беловой ; отв. ред. В. Я. Петрухин. – М. : Индрик, 2004. – 576 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на богатом фактическом материале рассматривается семантика народных верований, связанных с библейской мифологией.

SUMMARY

The semantics of folk beliefs associated with the biblical mythology based on a rich actual material are studied in the article.

Рабец Т. Д.

СПАЛУЧЭННЕ ЯЗЫЧНІЦКІХ І ХРЫСЦІЯНСКІХ ЭЛЕМЕНТАЎ СВЕТАЎСПРЫМАННЯ ВА ЎСХОДНЕСЛАВЯНСКІХ ЗАМОВАХ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 16.03.2015)

Замовы як найбольш старажытны жанр фальклору ўяўляюць сабой феномен, які дзякуючы свайму працягламу існаванню і захаванасці не толькі дазваляе вывучаць традыцыйную культуру, светапогляд і каштоўнасныя арыентацыі народа, але і значна ўплывае на духоўную культуру сучаснага грамадства. Як сведчаць вынікі фальклорна-этнаграфічных экспедыцый, праведзеных у апошнія гады, замовы актыўна функцыянуць і сёння. Такая ўстойлівасць забяспечваецца цеснай сувяззю замоўна-заклінальнай традыцыі з міфалогіяй і народнай сімволікай. Замовы, якія абумоўлены ўсёй сістэмай традыцыйнага светабачання і абапіраюцца на агульныя заканамернасці міфалагічнай свядомасці і магічна-рытуальных практык, з'яўляюцца адной з форм вобразнага ўвасаблення свету і чалавека.

Варта заўважыць, што навукова абгрунтаваных доказаў захаванасці замоў у іх першапачатковым выглядзе няма, а факты хутчэй сведчаць пра адваротнае: да магічных тэкстаў адносіліся творча, у выніку чаго складаліся новыя тэксты, якія адпавядалі патрабаванням іншых сацыяльных абставін і гістарычных умоў жыццядзейнасці чалавека. З развіццём грамадства змяняліся адносіны чалавека да навакольнага свету, паступова фарміраваліся розныя формы рэлігіі: магія, татэмізм, анімізм, фетышызм, замацоўвалася вера ў замагільны свет і ў жыццё чалавека на «тым» свеце. Гэта не магло не паўплываць на змест, паэтыку, форму і структуру замоў. Аднак, нягледзячы на з'яўленне новых і трансфармацыю старых замоўных тэкстаў, гэты жанр фальклору вылучаецца высокай ступенню захаванасці, клішыраванасцю формы, што дазваляе захоўваць элементы архаічных узроўняў традыцыйнай культуры. Можна меркаваць, што творчасць у вобласці замоўных тэкстаў была абмежавана пэўным канонамі, парушэнне якіх вяло да страты замовамі іх магічнай сілы, у сувязі з чым стварэнне новых тэкстаў магло адбывацца толькі ў межах маніпуляцыі абмежаваным наборам элементаў тэксту, рознае спалучэнне якіх па пэўных правілах нараджала новыя варыянты замоў.

У сувязі са здольнасцю замоў захоўваць уяўленні розных гістарычных эпох іх светапоглядная аснова не з'яўляецца цэласнай і адзінай. Выключна цікавай з'явай у тэкстах усходнеславянскіх замоў выступае спалучэнне язычніцкіх і хрысціянскіх элементаў светаўспрымання. Напрыклад, у замовах часта побач з язычніцкімі вобразамі (персаніфікацыямі прыродных з'яў і стыхій, істотамі народнай дэманалогіі і г. д.) адначасова функцыянуюць хрысціянскія вобразы. Як слушна заўважае В. Харытонава, «падобнае становішча абумоўлена тым тыпам светапогляду, які склаўся ва ўсходніх славян у выніку ўтварэння рэлігійнага двухвер'я. У дадзеным выпадку гэта не проста сінтэз дзвюх сістэм вераванняў з іх глыбокім узаемапранікненнем, а наяўнасць пэўнага этнапсіхалагічнага феномена: чалавек аб'яднаў у сваёй

свядомасці дзве міфалагічныя сістэмы (хрысціянскую і язычніцкую), але пры гэтым, з аднаго боку, надзяліў персанажы той і іншай сістэмы агульнымі якасцямі і ўласцівасцямі, а з другога – пакінуў для хрысціянскай практыкі «дазвольную» функцыю на само дзеянне, дапоўніўшы яе «засцерагальнай»; для язычніцкай жа традыцыі захаваў камунікатыўную функцыю – непасрэднага кантакту з ірэальным светам» [8, с. 282]. Б. Рыбакоў адзначаў, што эвалюцыя язычніцтва «ішла не шляхам поўнай замены старых вераванняў новымі, а шляхам наслаення, дабаўлення новага да ўцалелага старога» [7, с. 95]. «Такое наслаенне можна лічыць пачатковым этапам сінкрэтызацыі, ці протасінкрэтызацыяй, бо славянскае язычніцтва выражала народнае светаўспрыманне, з'яўлялася формай народных поглядаў на прыродную і сацыяльную рэчаіснасць... Калі перыяд эвалюцыі язычніцкіх вераванняў можа быць ахарактарызаваны як протасінскрэтызм, то з увядзеннем хрысціянства на Русі наступае якасна новы этап узаемадзеяння розных па тыпу вераванняў – перыяд сінкрэтызму язычніцтва з хрысціянствам» [5, с. 20]. «Адразу пасля прыняцця хрысціянства нашы продкі ў асноўнай сваёй масе, – пісаў гісторык праваслаўнай царквы Я. Галубінскі, – літаральна сталі двухвернымі і, толькі далучыўшы хрысціянства да язычніцтва, але не паставіўшы яго на месца апошняга, з аднаго боку, маліліся і шанавалі Бога хрысціянскага з сонмам яго святых ці – па іх уяўленнях – багам хрысціянскім, з другога боку, маліліся і шанавалі сваіх былых язычніцкіх багоў. Той і другі культ стаялі побач і практыкаваліся адначасова: святкавалася гадавое кола грамадскіх свят хрысціянскіх і адначасова з ім святкавалася такое ж кола язычніцкіх свят; вяршылася хатняя служба праз святароў па-хрысціянску і ў той жа час вяршылася яна праз старых і праз волхваў па-язычніцку; вялася хатняя малітва Богу і святым хрысціянскім і разам з імі багам язычніцкім» [2, с. 849].

Шматлікія назіранні паказваюць, што замовы – гэта з'ява язычніцкага паходжання. Як вядома, «язычніцтва» – тэрмін вельмі неадназначны. Ён узнік у царкоўным асяроддзі для абазначэння ўсяго дахрысціянскага ці нехрысціянскага. Гэты тэрмін упершыню сустракаецца ў Евангеллі, згодна з якім язычніцкімі называліся народы або «мовы», якія супрацьпастаўляліся першахрысціянскім абшчынам. У гістарычнай літаратуры тэрмін «язычніцтва» ўжываўся для абазначэння светаўспрымання, супрацлеглага хрысціянству, як антытэза шматбожжа – вера ў адзінага бога. У сучаснай навуцы пад язычніцтвам разумеецца комплекс рэлігійных уяўленняў, вераванняў, абрадаў, якія існавалі да ўзнікнення сусветных рэлігій (хрысціянства, магаметанства, будызму) і з'яўляліся іх асновай. Каб даказаць думку язычнікага паходжання замоў, дастаткова прасачыць адрозненні ў светапоглядных асновах язычніцтва і хрысціянства. Па-першае, замовы ўзніклі ў перыяд, калі чалавек глядзеў на прыроду, як на сябе: лічыў яе фізічна жывой, надзяляў розныя аб'екты рэчаіснасці розумам, уменнем думаць, гаварыць і мэтанакіравана дзейнічаць. Пры гэтым адухаўленне ўсяго існага на зямлі, у вадзе і на небе суіснавала ў свядомасці нашага продка з

верай у магічную сілу слова. Пры дапамозе замоўнага слова чалавек імкнуўся ўступіць у кантакт з адухоўленымі сіламі прыроды, на якія ён хацеў аказаць уплыў, падпарадкаваць іх сабе або выкарыстаць іх моц сабе на карысць. Як адзначае М. Янкоўскі, «фактычна з'яўленне замовы было звязана з намаганнем і спробаю першабытнага чалавека пакарыць, перайначыць і абжыць прыроду, зрабіцца яе ўладаром» [9, с. 127]. У сваю чаргу, хрысціянская мадэль свету сцвярджае першародную грахоўнасць чалавека. Чалавек вымушаны пакутаваць у зямным жыцці, і імкненне пазбавіцца ад пакутаў – вялікі грэх. Толькі ўсемагутнаму Богу падуладна жыццё чалавека, толькі ён можа змяніць чалавечы лёс.

Па-другое, змагаючыся са злом пры дапамозе замоўнага слова, чалавек у некаторай ступені творыць цуд. Цуды для язычніка былі натуральнай з'явай, кожны чалавек можа зрабіць цуд. У хрысціянстве ж цуды творыць Ісус Хрыстос, а чалавек толькі просіць яго аб гэтым. Цуд для хрысціяніна – гэта нешта таямнічае і магічнае, падуладнае толькі выбраным або святым.

Змяніўся таксама і характар замаўлення: у старажытных замовах зварот да сіл прыроды выказаны пераважна ў форме загаду, нярэдка падмацаваны пагрозай, у больш позні час пад уплывам хрысціянства і царкоўнай малітвы ўзніклі замовы ў форме выпрошвання, выкленчвання.

Пералік доказаў можна працягнуць і далей, але і гэтага дастаткова, каб сцвярджаць, што замова – гэта праяўленне язычніцкага светапогляду, а хрысціянскія элементы ў ёй – даніна часу. З увядзеннем хрысціянства архаічныя замоўныя тэксты, як і само выкарыстанне замоў, не маглі знікнуць або карэнным чынам пераўтварыцца. Як адзначае Г. Барташэвіч, «у замовах адбываецца спалучэнне розных па сваёй ідэалагічнай аснове пачаткаў: язычніцкая вера ва ўсёмагутную сілу слова, падмацаванага абрадавым рытуалам або ахвярапрынашэннем у магічных мэтах, вера ў магчымасць уласнымі сіламі дасягнуць мэты, ці то з дапамогай магічных атрыбутаў, ці магутных пасрэднікаў, і хрысціянская пакорлівасць, маленне, упрошванне і надзея на літасць бога» [1, с. 68]. У большасці выпадкаў хрысціянская традыцыя закранула не столькі сам дух і сутнасць замовы, колькі яе асобныя фармальныя элементы. Як даводзіў В. Пятроў, «атрыбуты хрысціянскіх персанажаў, прадстаўленых у замовах... вырастаюць зусім не на глебе хрысціянскай сімволікі, а з функцыі дадзенай замовы, аб'екта і мэты замовы, функцыянальнага прызначэння дадзенай замоўнай тэмы і дадзенага вобраза» [4, с. 105]. Так, ва ўсходнеславянскіх замовах у якасці персанажаў часам выступаюць хрысціянскія святыя, якія выконваюць тыя ж дзеянні, што здзяйсняліся раней або рознымі міфалагічнымі асобамі, напрыклад, старэнькім, сівенькім дзедам, касцяной (жалезнай, каменнай і інш.) бабай, краснай дзявіцай і г. д., або ўвасобленымі магутнымі сіламі прыроды, і зліваюцца з язычніцкімі ўяўленнямі: вобраз Ісуса Хрыста атаясамліваецца з бажаством дзённага свету Хорсам (або Дажбогам, Купалай, Ярылай); вобраз Багародзіцы набывае рысы язычніцкай Зара-Зараніцы; функцыі Перуна выконваюць у замовах Ілля-прарок, архангел Міхаіл або Георгій Пераможца і г. д. Многія замовы былі абноўлены ў такой ступені, што ўвайшлі ў склад

трэбнікаў (сербскіх і рускіх) XV – XVII стст. як малітвы. Асобныя малітвы – ад пажару, эпідэмій, граду і інш. – трапілі ва ўніяцкія трэбнікі XVII–XVIII стст. Часам адбываўся і адваротны працэс: царкоўныя малітвы набывалі замоўны характар. Напрыклад, Е. Раманаў ў выглядзе замовы прыводзіць скажоны псалом 90-ты [6, с. 6].

Даследаванне персанажнага складу замоў паказвае колькасную перавагу хрысціянскіх вобразаў над язычніцкімі. У залежнасці ад структурна-семантычных і функцыянальных асаблівасцей хрысціянскія персанажы можна падзяліць на дзве групы. Персанажы першай групы сустракаюцца пераважна ва ўступнай або заключнай частках замовы, і зварот да іх абумоўлены жаданнем замаўляльніка заручыцца падтрымкай сакральных памочнікаў, стварыць надзейную ахову ад варожых з'яў рэчаіснасці або звышнатуральных сіл. Другія персанажы сустракаюцца ў асноўнай частцы замовы і з'яўляюцца актыўна дзеючымі асобамі, якія выконваюць ролю святых заступнікаў, абаронцаў чалавека. У якасці абаронцаў у замовах выступаюць вобразы Ільі, Міхаіла, Георгія Пераможца, Кузьмы-Дзям'яна і іншых, якія з'яўляюцца пераемнікамі функцый у язычніцкага Перуна і на аснове агульнага змеяборчага матыву зблíжаюцца па сваіх функцыянальных асаблівасцях. Замяшчэнне культу Перуна культам св. Ільі заснавана на біблейскай легендзе пра Ілью-прарока, які сілай веры выклікаў ахвярны агонь з неба. Знешні выгляд Ільі-прарока і Перуна, а таксама іх атрыбуты: гром, маланка, лук, стрэлы, агнявая калясніца – маюць значнае падабенства. Святому Міхаілу функцыя грымотніка была нададзена на аснове біблейскіх уяўленняў пра Міхаіла-архангела, які з'яўляецца вярхоўным святым, галоўным анёлам, архістрацігам. На воінскую прыналежнасць Міхаіла ўказваюць як самі найменні святога, так і яго атрыбуты: меч, кап'ё, конь. Кананічная функцыя Міхаіла як аднаго з вярхоўных святых адлюстравалася ў замовах ад розных хвароб, прычым найбольшай папулярнасцю карыстаўся вобраз гэтага святога менавіта ў беларусаў. Часцей за ўсё Міхаіл-архангел згадваецца ў замовах ад змей, нячыстай сілы і шаленства, у якіх праявіліся як змеяборчы матыў, так і матыў грымотніка. Выключна цікавая з'ява – выкарыстанне ў замовах ад змей парнага персанажа Кузьмы-Дзям'яна. Уяўленне пра Кузьму і Дзям'яна як першых кавалёў у большай ступені адлюстравана ў беларускіх і ўкраінскіх замовах, звязаных з гаспадарчай дзейнасцю чалавека. Выкарыстанне вобразаў Флора і Лаўра ў замовах заснавана на народным уяўленні пра святых як апекуноў коней і пастухоў. Замовы, у якіх сустракаецца вобраз Георгія Пераможца, скіраваны супраць хвароб людзей і жывёлы, што адпавядае апакрыфічнаму паданню пра святога лекара Георгія. Акрамя таго, адным з асноўных замоўных матываў, у якім прымае ўдзел святы, з'яўляецца матыў абароны ад ваўкоў і іншых звяроў.

Нягледзячы на значны ўплыў хрысціянскага веравызнання на фарміраванне вобразаў замоў, усходнеславянскія варыянты дэманструюць добрую захаванасць язычніцкіх персанажаў. Замовы, дзе чалавек звяртаецца са сваімі просьбамі непасрэдна да «зары-зараніцы, гасподнія памашніцы»,

«жаркага сонца», «яснага месяца», «частых звёзд», да «вадзіцы-крыніцы», «сырой маці-зямлі» і іншых персаніфікаваных з'яў прыроды, уяўляюць сабой найстаражытнейшы пласт духоўнай культуры ўсходніх славян. Звароты ў замовах да нябесных цел, стыхій, на якіх ускладаецца роля памочнікаў і засцерагальнікаў, а ў некаторых выпадках – абаронцаў і заступнікаў, абумоўлены «не толькі верай у іх сілу, не толькі своеасаблівым абагаўленнем іх, а і ўласцівай старадаўняму чалавеку сістэмай мыслення, калі чалавек і прырода, звышнатуральныя сілы ўсведамляліся як элементы касмічнага цэлага і таму маглі ўзаемадзейнічаць як складовыя часткі гэтага цэлага» [1, с. 41]. На думку рэлігіяведаў, «агульнай асаблівасцю мыслення чалавека ў старажытнасці з'яўляецца тое, што яго аб'ектам і матэрыялам былі прадметы і з'явы, якія ўваходзілі ў непасрэднае акружэнне чалавека і мелі для яго жыццёвае значэнне. Таму і рэлігійныя ўяўленні нашых продкаў спачатку адносіліся да аб'ектаў бліжэйшага акружэння, прычым да тых, з якіх складвалася сфера жыццядзейнасці чалавека» [3, с. 7]. Да нашага часу дайшлі крыніцы, што сведчаць пра пакланенне старажытных славян прадметам і з'явам навакольнага асяроддзя. Аўтар твора XII – XIII стст. «Хаджэнне прасвятой Багародзіцы па пакутах» піша, што «они все бога прозваша: солнце и месяц, землю и воду, звери и чади» [3, с. 7]. Вядомы рускі царкоўны дзеяч XII ст. Кірыл Тураўскі ў адной са сваіх пропаведзей гаварыў: «Ужо бо не нарекутся Богом стихия, ни солнце, ни огнь, ни источници, ни деревеса!» [3, с. 7]. Нават у XVI ст., па сведчанні наўгародскага архіепіскапа Макарыя, аб'ектамі пакланення працягвалі заставацца «лес и камение и реки и блата, источники и горы и холми, солнце и месяц и езера и проста рещи всей твари и поклоняхуся яко богу, и чтяху и жертву приношаху кровную бесом, волы и овцы, и всяк скот и птицы» [3, с. 7]. Прыведзеныя прыклады паказваюць, што язычнікі-славяне пакланяліся розным адушаўлёным і неадушаўлёным прадметам, абагаўлялі сілы прыроды, і гэта не магло не паўплываць на народную творчасць нашых продкаў. Ва ўсходнеславянскіх замовах аб'екты навакольнага асяроддзя ўспрымаюцца не проста як рэальныя прадметы і з'явы, а як элементы язычніцкіх прыродных культаў.

Часцей за ўсё вобразы прыродных стыхій і нябесных свяціл сустракаюцца або ў малітоўных зваротах, калі чалавек імкнецца заручыцца падтрымкай вышэйшых магутных сіл, або ў паралелістычных формулах, калі замаўляльнік мадэлюе ўяўную сітуацыю, жаданыя стан, якасці прадметаў, якія павінны здзейсніцца або перадацца і ў рэальнасці. У большасці выпадкаў нябесныя свяцілы выконваюць апатрапеічную функцыю. Матыў агароджвання, у якім прысутнічаюць гэтыя вобразы, – адзін з найбольш пашыраных у беларускіх і рускіх замовах; ва ўкраінскіх замовах ён не зафіксаваны. Вобразы вады, агню і зямлі характэрныя для замоў усіх усходнеславянскіх народаў і ў асноўным выконваюць лячэбна-ачышчальную і пакаральную функцыі. Дзеянні арнітаморфных і зааморфных вобразаў у асноўным скіраваны на знішчэнне і выдаленне хваробы. З мэтай узмацнення вобразнасці і эмацыянальна-псіхалагічнага ўздзеяння замоў зааморфныя персанажы надзяляюцца незвычайнымі фантастычнымі якасцямі, напрыклад,

птушкі маюць жалезныя (залатыя, сярэбраныя, «мядзяныя» і інш.) дзюбы, кіпцюры і крылы, драцяны хвост, а шчупак – жалезныя (булатныя, медныя, касцяныя) зубы, медныя (железныя, алавяныя, булатныя) вочы, каваны нос, железны храбет і г. д. Вобраз цудоўнага шчупака сустракаецца толькі ў рускіх замовах ад грыжы, уроку і ляку. У беларускіх замовах функцыю «загрызання» выконваюць воўк, заяц, змяя, казяня і іншыя.

Такім чынам, ва ўсходнеславянскіх замовах мы маем магчымасць назіраць вынікі светапогляднага сінкрэтызму, у якім вядучая роля належыла славянскаму язычніцтву. Яно не толькі вызначала спецыфіку рэлігійнасці народа, але і значна ўздзейнічала як на важнейшыя акцыянальныя і вербальныя кампаненты замоўна-заклінальнай традыцыі ўсходніх славян, так і на дагматычныя законапалажэнні хрысціянства.

ЛІТАРАТУРА

1. Барташэвіч, Г. А. Магічнае слова: вопыт даследавання светапогляднай і мастацкай асновы замоў / Г. А. Барташэвіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 128 с.
2. Голубинский, Е. Е. История русской церкви : в 2 т. / Е. Е. Голубинский. – М. : Унив. тип., – Т. 1, ч. II. Период первый, киевский или домонгольский, вторая половина тома. 1904.– 926 с.
3. Кривошеев, Ю. В. Древнерусское язычество : популярный очерк / Ю. В. Кривошеев. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. – 80 с.
4. Петров, В. П. Заговоры / В. П. Петров ; публ. А. Н. Мартыновой // Из истории русской советской фольклористики. – Л., 1982. – С. 77 – 142.
5. Прадко, Т. И. Эвалюцыя рэлігійнага сінкрэтызму на Беларускім Палессі / Т. И. Прадко // Беларускі гістарычны часопіс. – 2009. – № 3. – С. 18 – 24.
6. Романов, Е. Р. Белорусский сборник : в 9 вып. / Е. Р. Романов. – Витебск : Тип. Г. А. Малкина, 1891. – Вып. 5. Заговоры, апокрифы и духовные стихи. – 450 с.
7. Рыбаков, Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – М. : Наука, 1994. – 610 с.
8. Харитонова, В. И. Заговорно-заклинательное искусство восточных славян: проблемы традиционных интерпретаций и возможности современных исследований : в 2 ч. / В. И. Харитонова. – М. : ИЭА РАН, 1999. – Ч. 1. – 292 с.

9.Янкоўскі, М. А. Замовы / М. А. Янкоўскі // Беларуская народна-паэтычная творчасць / пад рэд. М. Р. Марчанкі. – Мінск, 1979. – С. 127 – 135.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена описанию мировоззренческого синкретизма заговоров, который возник в результате взаимодействия языческих и христианских элементов мировосприятия. Выявляется функционально-семантическая специфика языческих и христианских персонажей в восточнославянских заговорах.

SUMMARY

The article describes the ideological syncretism conspiracies that emerged from the interaction of pagan and Christian elements worldview. Identify functional-semantic specificity of pagan and Christian character of East conspiracy.

Саўчанка Г. П.

АДМЕТНАСЦІ ВОБРАЗНА-МАСТАЦКАЙ СІСТЭМЫ БАЛАД ЖЫТКАВІЦКАГА РАЁНА

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 11.03.2015)

Беларускія народныя балады, створаныя народам і клапатліва пранесеныя ім праз стагоддзі, увабралі ў сябе яркія малюнкі і багаты вопыт жыцця нашых продкаў, іх уяўленні пра зло, дабро і справядлівасць, а таксама ўвасобілі мары пра волю і шчасце. У баладах адлюстраваны багаты жыццёвы матэрыял, які дапамагае спасцігнуць мінулае нашага народа, яго побыт і псіхалогію, уяўленні пра справядлівасць і прыгажосць. Змест баладных тэкстаў дае магчымасць зразумець, што было галоўным у жыцці беларусаў, якія якасці чалавечага характару цанілі і паважалі, што было непрымальным і зняважлівым у чалавечым асяроддзі. Раскрыць сутнасць чалавечай натуры, спасцігнуць унутраны свет дапамагаюць вобразы (персанажаў, герояў), якія шырока прадстаўлены ў тэкстах беларускіх балад і знаходзяцца ў пэўных адносінах і сувязях адзін з адным, тым самым ствараюць адзіную сістэму. Праз паводзіны персанажаў, іх дыялогі, пачуцці перададзены адносіны народа да тых ці іншых жыццёвых фактаў і падзей.

Балады і сёння займаюць важнае месца ў песенным рэпертуары жыхароў Жыткавіцкага раёна. Сярод багатай спадчыны гэтага краю можна сустрэць наступныя іх групы: балады з міфалагічнымі матывамі, балады навелістычныя, балады-загадкі.

Актыўнасцю бытавання адрозніваюцца балады навелістычнага характару, дзе адным з распаўсюджаных вобразаў з’яўляецца вобраз жонкі. У некаторых варыянтах паказана, як жанчына пакутуе ад дэспатычнага мужа, які яе забівае, але сустракаюцца і асобныя тэксты, дзе жанчына выступае як барацьбітка за сваё жыццё і лёс. Звернемся да балады, у якой гучыць матыў забойства мужам жонкі:

– Ой, пастой жа, Раманушка,
На час, на гадзіну.
Ножа астрыш, мабыць, мяне,
Зарэзаць хочаш?...
– Ой, суседзі, добры людзі,
Дайце матцы знаці,
Няхай ідзе сваю дочку
На смерць нараджаці.
Бяжыць, бяжыць, стара маці,
З страху амлявае,
Сядзіць Раман край Дунаю
Нoжа абмывае [1, с. 483].

Зваротак («Раманушка»), які сустракаецца ў пачатку тэкста, адлюстроўвае шчырыя адносіны жонкі да мужа, што ўсё роўна не выратоўвае яе ад трагічнага зыходу: *«Ой, па дочцы-адзініцы / Айцец-маці плача, / А па*

зяцю-разбойніку / Чорны воран крача» [1, с. 483]. У гэтых радках адлюстравана трагедыя, што адбываецца ў межах сям'і, бо маці не паспела ўратаваць адзіную дачку ад мужа і, як вынік, «айцец-маці» засталіся без роднай дачкі, а ўнукі – без маці і бацькі.

У навелістычных баладах Жыткавіцкага раёна сустракаецца вобраз мужчыны-«міленькага», які здольны ўчыніць расправу не толькі над сваёй жонкай, але і над яе родзічамі, як у баладзе, запісанай у вёсцы Бярэжцы:

– А ты, міленькі ты мой,
Ты разбойнічак-вор,
За што брата ўбіў,
Яго з свету згубіў?
Убіў брата майго
І шурына свайго.
– Я гукаў я крычаў,
Пастарожку даваў.
Ён з дарожкі не звярнуў,
А я мечыкам пашыбнуў.
– Убіў брата і сястру,
Уб'еш і мяне, маладу [1, с. 342].

Праз адметную кампазіцыйную арганізацыю (апавядальная частка і дыялог) твора ў баладных тэкстах раскрываецца не толькі вобраз пакорлівай жонкі, якая не можа супрацьстаяць свайму мужу, але і жанчыны, здольнай пайсці на кардынальныя меры і пазбавіць яго (мужа) жыцця:

– Ой, брацiхна, ой, лябёдка наша,
Ой, дай жа ж нам ад каморы ключы.
Ой, дай жа ж нам ад каморы ключы,
Да й адмыкнем, да й пабачым братка.
– Я й хадзіла па зеллю, па траве,
Загубіла ад каморы ключэ.
– Ой, ды дай нам ды драцянага шворня,
Ды й адчынім, ды пабачым братка.
Ды й адчынілі, ды й пабачылі:
Вісіць браток на калачове [1, с. 406].

«Брацiхна», «лябёдка наша» – гэтыя звароткі сведчаць пра цеплыню і шчырасць адносін родзічаў мужа да яго жонкі, але, у сваю чаргу, эпітэт «любыя госці» адлюстроўвае добразычлівыя адносіны жонкі да родзічаў, што ў выніку не паўплывала на рашэнне валявой жанчыны: *«Жана мужа да й зарэзала, / У свірэньку да й павесіла. / Павесіла ж у свірэньку й пад вакном / Ды й пакрыла тонкім белым палатном»* [1, с. 406]. Дзякуючы інверсіі, якую змяшчае паўтор радкоў балады, увага акцэнтуецца на зробленым злачынстве, а таксама ўзмацняе эмацыянальнае ўздзеянне на слухача.

У тэкстах навелістычных балад, запісаных у вёсках Жыткавіцкага раёна, не толькі раскрываюцца праблемы ўзаемаадносін мужа і жонкі, але і адлюстроўваюцца адносіны насельніцтва пэўнай мясцовасці да дзяўчыны, якая нарадзіла дзіця не ў шлюбе. І таму ў цэнтры многіх баладных тэкстаў –

вобраз маладой дзяўчыны, што не толькі з’яўляецца ахвярай жорсткага, бязлітаснага лёсу, але і выступае барацьбіткай за права на лепшую долю. Калізія, калі дзяўчына застаецца з пазашлюбным дзіцём на руках, дала пачатак шэрагу баладных сюжэтаў пра маці, што кінула або згубіла сваіх дзяцей. Для навелістычнай балады «Ой, у Кіеве жа да на рыначку», запісанай у вёсцы Бярэжцы, характэрны вобраз маладой незамужняй дзяўчыны, якая вырашыла загубіць сваё дзіця. Яна разумее, што здзейсніла жудасны ўчынак, і гатова панесці за гэта злачынства пакаранне:

Ой, у Кіеве жа да на рыначку
Случылась бяда.
Случылась бяда.
Да маладая ды Марусечка
Радзіла сына.
Радзіла сыны
Да на свет божы ды не пусціла,
А ў рэчку бросіла.
У рэчку бросіла.
Да пайшлі хлопцы да рыбалоўцы
Рыбаньку лавіці,
Рыбаньку лавіці,
Да не паймалі да рыбу-шчуку,
Паймалі ліна.
Паймалі ліна
Ды як узялі на белы рукі –
Аж гэта дзіця
Аж гэта дзіця [1, с. 184 – 185].

Праз паўторы радкоў баладных песень можно прасачыць не толькі кампазіцыйную арганізацыю твора, але і адпаведную градацыю пачуццяў герояў, напрыклад: «случылася бяда», «радзіла сына», «у рэчку бросіла», «рыбаньку лавілі», «паймалі ліна», «аж гэта дзіця», «у казённы дом», «на цясовы стол», «у галосны звон», «да й на перазоў», «не сазналіся», «ды й сазналася», «пад наказ вядуць», «горкі слёзы льецць» [1, с. 184 – 186]. Заўважым, што ў паўторах сустракаюцца пераважна дзеясловы прошлага часу, якія ўказваюць на даўнасць падзей, але эпітэты, якія прысутнічаюць у тэксце баладных песень («казённы дом», «цясовы стол», «галосны звон», «горкі слёзы» [1, с. 184 – 185]), канцэнтруюць увагу на рэалістычнасці падзей і адлюстроўваюць ступень цяжкасці злачынства.

Сярод баладных тэкстаў сустракаюцца сюжэты, дзе распаўсюджаным вобразам з’яўляецца «ўдоўка маладая», якая «спарадзіла два сыны», а потым «у Дунай-рэчку бросіла», а праз некалькі год яны вяртаюцца, а родная маці не пазнае сваіх сыноў:

Стаў карабель прыплываць –
Два малойчыкі сядзяць.
– А ты, удоўка малада,
Ці пойдзеш ты за меня?

– Я за аднаго доч даю,
За другога сама йду.
– Ой ты, удоўка малада,
Дурная твая галава,
Што за сына сама йдзеш,
За другога доч даеш [1, с. 332].

Азначэнні «малада», «дурная» не толькі характарызуюць жанчыну са знешняга богу, але і ўказваюць на яе разумовыя здольнасці і нявопытнасць. Паўторы баладных радкоў узмацняюць і акцэнтуюць увагу на безадказнасці ўчынкаў гэтай жанчыны.

Сюжэты баладных песень з міфалагічнымі матывамі, запісаных на тэрыторыі Жыткавіцкага раёна, адлюстроўваюць характар узаемаадносін свекрыві і нявесткі, а таксама маці і родных дзяцей. Адным з распаўсюджаных вобразаў гэтых баладных тэкстаў з'яўляецца нявестка, якую свякруха закляла ў быліну. Напрыклад, у запісанай у вёсцы Бярэжцы баладзе:

Ды паехаў мілы ў вяліку дарогу,
Ды пакінуў мілу жывую, здарову.
А маці нявехны ды й не злюбіла,
Узяла й тую нявехну ды й атруціла.
Ды прыехаў мілы з вялікай дарогі,
Скланіўся маці нізенька ў ногі.
– Ой, маці ж ты, маці, маці ж радзіма,
Ой, дзе ж мая міла, дзе ж мая жана?
– А твая жы міла лён дробны бярэ,
Ды й скінулась у полі ды й былінаю
Ды й скінулась у полі ды й былінаю.
Тонкаю, прыгожаю, ды й высокаю [1, с. 240 – 241].

Ператварэнне адбываецца таксама і ў розныя дрэвы: рабіну, каліну, таполю, яліну.

Узаемаадносіны мужа і жонкі раскрываюцца праз эпітэты «мілы», «міла», а таксама характарызуюць усю шчырасць іх пачуццяў. Даволі трапна паказваюць на прыгажосць маладой жанчыны наступныя эпітэты: «жывая», «здаровая», «тонкая», «высокая», «прыўдалая», «маладзенькая». Пры дапамозе мастацкага прыёму антрапамарфізацыі, яскрава перадаецца псіхалагічны стан гераіні, яе боль і горыч:

– Ой, бяры, сынаньку, тапарыньку
Ды зрубай жа ў поленьку ту быліньку.
Ой, як секануў я першы раз – паранілася,
Як секануў я другі раз – пахілілася.
Як секануў я трэці раз – папрасілася:
– За што, за што, міленькі, сячэш, рубаеш,
Што ты маладзенькую з свету збаўляеш,
Што ты маладзенькую з свету збаўляеш [1, с. 242].

Тэкст балады насычаны звароткамі («маманька», «сынанька», «міленька», «міленькі»), нагадвае пра блізкія сямейныя ўзаемаадносіны паміж героямі балады: маці і сынам, мужам і жонкай. Свякроў і нявестка – вобразы-антаганісты, бо іх супрацьстаянне прыводзіць да канфлікту, вынікам якога з'яўляецца трагедыя: *«Дзе ж твая нявехнанька, а мая жонка? / Ды й прыняла, сынанька, сырая зямля»* [1, с. 241].

Такім чынам, у міфалагічных і навелістычных баладах Жыткавіцкага раёна паказана глыбіня ўзаемаадносін паміж членамі сям'і, іх блізкімі родзічамі. Менавіта праз прызму жаночых вобразаў (дзяўчына, жонка, удава, маці), што ілюструюць прыналежнасць да розных узроставых катэгорый, перададзены багаты жыццёвы вопыт народа, якім звычайна адпавядае светапогляд герояў.

ЛІТАРАТУРА

1. Балады : у 2 кн. / рэд К. П. Кабашнікаў, В. І. Ялатаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1978. – Кн. 2. – 744 с.

РЕЗЮМЕ

В данной статье рассматриваются народные баллады Житковичского района, основное внимание уделено образной системе и художественным средствам в организации сюжета балладных текстов.

SUMMARY

This article discusses the folk ballads Zhitkovichski area focuses on imagery and artistic means in the organization of the plot ballad texts.

Станкевіч А. А.

ВОБРАЗНАЕ АЗНАЧЭННЕ Ў ВЯСЕЛЬНЫХ ПЕСНЯХ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ: СЕМАНТЫКА, СТРУКТУРА, СТЫЛІСТЫЧНАЯ РОЛЯ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 11.03.2015)

Слова як асноўная намінатыўная ўзнаўляльная адзінка мовы выконвае ролю галоўнага канструктыўнага элемента ў мастацкім маўленні. У слове сумяшчаюцца тры ўзаемазвязаныя кампаненты: паняційнае ядро, вобразна-пачуццёвае ўяўленне, эмацыянальна-стылістычная афарбоўка [1, с. 16 – 17]. Актуалізуючы ў паэтычным маўленні сваё лексічнае значэнне, актывізуючы ў семантыцы вобразна-пачуццёвае ўяўленне, слова ў паэзіі становіцца асноўным сродкам стварэння мастацкага вобраза: «Вобраз, які бярэ свой пачатак у слове, набывае канкрэтнасць у кантэксце, што ўзбагачае яго, надаючы яму рысы ўсё большай індывідуальнасці і непаўторнасці» [2, с. 9]. Канкрэтызацыя мастацкага маўлення мае на ўвазе цэльнасць і жывасць выяўлення, эстэтычную «прадметнасць», яго індывідуалізацыю [3, с. 92].

Аб'ектам нашага даследавання з'яўляецца народнапесенны дыскурс, прадметам аналізу – эпітэт у вясельных песнях Гомельшчыны. Крыніцай

фактычнага матэрыялу паслужылі выданні фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў гэтага рэгіёна, прысвечаныя вясельнай абраднасці.

Важнейшым спосабам мастацка-вобразнай канкрэтызацыі паэтычнага слова і стварэння яго выяўленчай выразнасці лічыцца атрыбутызацыя – дадатковая характарыстыка прадмета, прыметы або дзеяння праз азначэнне ці акалічнасць. Самым значным па ступені выяўленчай выразнасці і наглядна-вобразнай канкрэтызацыі ў народных песнях з'яўляецца вобразнае азначэнне прадмета або з'явы – эпітэт, які можна аднесці да ўстойлівых моўных формул вуснай народнай творчасці.

Як слушна адзначыў Н. С. Гілевіч, эпітэт з'яўляецца «адным з самых пашыраных сродкаў паэтычна-вобразнага адлюстравання рэчаіснасці ў народнай лірыцы ... У традыцыйнай народнай лірыцы, асабліва абрадавай як найбольш старажытнай, бадай што кожны прадмет ці з'ява характарызуецца якім-небудзь эпітэтам» [4, с. 14 – 15].

Паводле спосабаў утварэння і функцыянальнай ролі народнапаэтычныя эпітэты ў навуковай літаратуры, услед за А. М. Весялоўскім, падзяляюцца на таўталагічныя, паясняльныя і метафарычныя [5, с. 59]. Самую значную па колькасці групу ў вясельных песнях Гомельшчыны ўтвараюць паясняльныя эпітэты, якія называюць найбольш характэрную, устойлівую якасць прадмета, замацаваную ў агульнамоўнай практыцы: *«Даліна, даліна, даліна* ***шырокая****»* [6, с. 325]; *«Ой, за гарою, за* ***каменнаю*** */ Крыніца не рублена»* [6, с. 333]; *«За* ***горкімі*** *слязамі я свету не бачу»* [7, с. 171]; *«Адправіла б свайго татачку / У* ***цёмны*** *лес па каліну»* [7, с. 53]. Аб'ектамі вобразнай характарыстыкі ў вясельных песнях Гомельшчыны з'яўляюцца разнастайныя з'явы рэчаіснасці: асобы (*«Жыві, мой бацюшка, без мяне. / Без* ***русай*** *касы без маёй, / Без* ***румянага*** *лічанька»* [6, с. 326]; *«Ці* ***прыгож*** *Іванька на кані? / Ён* ***прыгож****,* ***прыгож****,* ***чарнаброў****»* [6, с. 472]); рэаліі жывёльнага свету (*«Чаго ты лятаеш, надакучаеш, /* ***Сівая*** *зяўзюленька»* [7, с. 37]; *«Ой, гыля, гыля, вы,* ***серыя*** *гусі»* [7, с. 128]), раслiннага свету (*«Ой ты, ёлачка, ты, сасоначка, /* ***Зелена****,* ***зелена****»* [6, с. 462]); водныя аб'екты (*«Ляцелі да гусі / З далёкага краю, / Замуцілі воду / На* ***сінam*** *Дунае»* [7, с. 205]; *«Ой, рэчка, рэчка* ***быстра****»* [6, с. 322]); зямную паверхню (*«І ў* ***чыстым*** *полі тапаляю стала»* [6, с. 292]; *«****Сырая*** *зямля / Дзверы заняла»* [7, с. 37]); канкрэтныя прадметы (*«Да за гарою* ***новы*** *дом»* [6, с. 333]; *«Ці ў яго да жупанікі* ***зялёныя****»* [7, с. 39]; *«Я яму нічога, / Толькі махнула платком* ***белым****»* [7, с. 132]); адцягненыя з'явы (*«А як пытаць, што за долю даць, / Ці* ***хлебавую****, ці* ***грашовую****»* [7, с. 75]). Як сведчыць фактычны матэрыял, у вясельных песнях Гомельшчыны найчасцей вобразна азначаюцца канкрэтныя з'явы і рэаліі, якія акаляюць чалавека: асобы, прыродныя з'явы, прадметы. Паэтызуючы ўсё, што ўспрымалася, стваральнікі народных песен адлюстроўвалі светасузіранне народа, яго адносіны да прыроды, грамадства, сямейнага жыцця. Сталыя эпітэты абагульняюць неабходную або пажаданую прыкмету прадмета, паўтараючы яе і набываючы характар прэцэдэнтнасці выкарыстання, па гэтай прычыне іх можна назваць формуламі-прэцэдэнтамі. Яны лёгка

«пераходзяць» з аднаго твора ў другі, выкарыстоўваючыся як своеасаблівыя «шаблоны» народнапесеннай творчасці.

Асобныя ўстойлівыя эпітэты ў вясельнапесеннай абраднасці могуць таксама выражаць высокую якасць прадмета, характарызаваць аб'ект атрыбутызацыі паводле пажаданага ідэалу [5, с. 59]: *«Да не куй, хлопчынку, **золотого** ножа»* [7, с. 247]; *«Дзеўка ваду брала. / Упусціла **залато** вядзерка»* [7, с. 277]; *«Ой, **залатыя** кубкі на стале»* [6, с. 410]; *«**Шаўковыя*** [ручнікі. – *А. С.*] *наляжаліся»* [6, с. 138]; *«**Чырвона** вішня, / З-пад кораня выйшла»* [7, с. 123].

Таўталагічныя эпітэты, як і паясняльныя, адносяцца ў сваёй большасці да ўстойлівых народнапаэтычных моўных формул. Іх утвараюць плеанастычныя азначэнні, якія дубліруюць сэнс азначаемых слоў і таму не маюць патрэбы ў тлумачэнні: *«Пропіў бацька дочку / На **салодкім** мядочку»* [6, с. 395]; *«Едзь, сынку, **цёмнае**_ночы. / Бог тобе до помочы»* [6, с. 356]; *«**Ясны** месяц на зары»* [6, с. 104]; *«А ўжо на двары **белы** дзень»* [6, с. 120].

Адметную выяўленчую выразнасць набываюць у кантэксце вясельных песень таўталагічныя эпітэты, выражаныя аднакаранёвымі словамі, паколькі яны садзейнічаюць узнаўленню ўнутранай формы слова, актуалізуючы семантыку каранёвай марфемы: *«Ой, карыся ж, мая донька, / **Чужой чужыне**»* [7, с. 37]; *«Постаном, дзе свое познаем. / Нашэ **знокоме знакомітое**, / Зверху накрытое»* [6, с. 358]; *«Ой, будзем ехаць **борам баравым**»* [6, с. 272]. Узмацненню семантыкі каранёвай марфемы вобразнага азначэння садзейнічае так званы дэрывацыйны паўтор, пры якім выкарыстоўваюцца аднакаранёвыя з эпітэтам словы. Пры гэтым могуць спалучацца аднакаранёвыя прыметнікі і назоўнікі (*«Ой, хвоя **баравая**, / У **бару** стаяла»* [6, с. 353]); прыметнікі і дзеясловы (*«**Белая** да бяроза, / А ўвесь лес **убяліла**»* [7, с. 155]); прыметнікі, дзеясловы і назоўнікі (*«Можа, **гордая** свякруха ў том доме / **Загордуе** нявехнаю маладою? / А ў **гордоні** два лісточкі ападае, / Ох, там мая горка доля прападае»* [7, с. 51]). «Тоеслоўны» характар такіх вобразных азначэнняў садзейнічае ўзмацненню іх агульнага сэнсу.

У выніку пераноснага словаўжывання ўзніклі метафарычныя эпітэты, вобразнасць якіх заснавана на аснове пераносу якасці аднаго прадмета на другі паводле знешняга або ўнутранага падабенства. Пры гэтым якасці чалавека пераносяцца на прадметы (*«У нашае печы / **Шырокія** плечы»* [6, с. 423]; *«А ў нашага свата... / **Голыя** тарэлкі, дай, сваце, гарэлкі»* [7, с. 41]); істотныя станоўчыя ўласцівасці прадмета прыпісваюцца чалавеку (*«А ў нашае дружкі **залатыя** ручкі»* [6, с. 221]; *«Госценькі дарагія, / **Сярэбраныя, залатыя**»* [6, с. 140]); прыкметы адной рэаліі надаюцца другой (*«Ой, чыя та хата топіцца? / **Шаўковыя** дымы ідуць»* [7, с. 24]; *«Не **шолкава** травінка. / Каля пенья ўеццa. / Прыгажуня-дзевіца, / Дружкі не даждзёцца»* [7, с. 141]); адцягненыя характарыстыкі дастасоўваюцца да аб'ектыўных з'яў (*«Адгадайце, баярэ, / Што ў маім **дзіўным** караваі»* [6, с. 331]; *«Бацька з маткай... / Да нас прыбылі / **Чэсны-важны** хлеб прынялі»* [7, с. 166]). Некаторыя метафарычныя эпітэты маюць перыфрастычны характар:

*«**Дубовыя** дошкі – / Сціслі мне ножкі»* [7, с. 37] (дубовыя дошкі – труна); *«**Сырая** зямля / Дзверы заняла»* [7, с. 37] (сырая зямля – магіла).

У аснове некаторых устойлівых азначэнняў, што ў вясельных песнях выконваюць функцыю вобразнай характарыстыкі прадмета або з'явы, – метанімічны перанос, тыпы якога даволі разнастайныя. Гэта перанос паводле прасторавай сумежнасці – змесціва → посуд (*«Няхай кубкі **мядовыя** наліваюць»* [7, с. 52]); месца бытавання → істота (*«**Баравая, баравая** ты, зязюленька, / Борам ляціш, ды не кукуеш»* [6, с. 473]); матэрыял → выраб з яго (*«Там Надзечцы каравай пякуць – / Ручкамі да бяленькімі, / Персцянкамі **залаценькамі**»* [7, с. 63]); на аснове часавай сумежнасці – рэалія → час яе прыгатавання (*«**Каравайная** пара / Ды на покуці стала»* [6, с. 354]); суб'ект → час яго быцця (*«**Дзявоцкага** гулянейка нідзе не знайду»* [7, с. 71]); па лагічнай сумежнасці – рэалія → паводзіны чалавека (*«А ў нашага свата / **Вясёлая** хата»* [6, с. 436]); якасць →дзеянне (*«На дорожачку пойдзем. / На дорожаньку **шчасну**»* [7, с. 307]); дзеянне → з'ява (*«Што б ты маё ... дзіця... / Да такімі **саромлівымі** словамі абсуждала»* [6, с. 337]; *«Ой, дай жа, Божа,* [долю. *– А. С.*] *ды <u>ўсялякую</u>»* [7, с. 75]).

Сэнсавы дыяпазон вобразнага азначэння ў вясельнапесенным дыскурсе надзвычай шырокі. Так, пры характарыстыцы асобы падкрэсліваецца яе знешні выгляд (*«Палюбіла хлопца я / З **кучаравым** чубам»* [7, с. 204]; *«Як ту дзеўку не любіці, / У яе **чорны** вочкі»* [7, с. 261]); паводзіны (*«На работу **лянівая** нявестка мая»* [6, с. 337]; *«Ох, муж жану браніў, ды жонку **бравую**»* [7, с. 104]); характар (*«Бо ў дорожэньку пойдом, / Дорожэньку побітую, / По дзевочку **норовітую**»* [6, с. 357]; *«**Ліхія** ўрагі, / Не пераходзьце дарогі»* [7, с. 108]); узрост (*«Музыкі заігралі, / <u>Маладыя</u> сватачкі заспявалі»* [6, с. 50]); эмоцыі (*«Як ты ўчора із вячора **весела** была, / А сягоння параненько **смутненькая**»* [6, с. 322]); фізіялагічны стан (*«**Санлівае, драмлівае** чужое дзіця»* [6, с. 337]); выражаецца найчасцей станоўчая, зрэдку – адмоўная характарыстыка дзеючых персанажаў вясельнай абраднасці (*«На ём* [коніку. *– А. С.*] *хлопец **удаленькі** сядзіць»* [6, с. 408]; *«**Багаты** наш пан / Над усімі панамі»* [6, с. 414]; *«А ён жа **харошы, прыгожы**»* [7, с. 157]; *«Нудзічане **ўбогія**, / У іх коні бязногія»* [7, с. 41]).

Пры апісанні прадстаўнікоў жывёльнага або расліннага свету, як і пры атрыбутызацыі канкрэтных прадметаў, найчасцей вызначаецца іх колер: *«Ой, як жа мне, рэчаньцы, быстрай быць. / Як на мяне **серы** гусі наплылі»* [6, с. 322]; *«Загрукацелі **вараныя** коні на дварэ»* [6, с. 410]; *«Бяліла дзевачка **белы** лён»* [6, с. 325]; *«Там па **зялёнаму** гаю / Казак з дзяўчынай гуляў»* [6, с. 406]; *«**Зялёная** ліпа да ўсю восень шумела»* [7, с. 103]; *«**Чырвона** калiначка / Блізка к саду стаяла»* [7, с. 15]; *«Там **сіняе** да мора грала»* [7, с. 101 – 102]; *«Сняжкі **белыя**, пушысты, / Пакрывалі ўсе паля»* [7, с. 145]; *«А барашка **чорненькі, чорненькі**»* [7, с.152]; *«Бягуць конікі чатыры, / Вязлі карэту **сінюю**»* [7, с. 157]; *«Вязе зяць цёшчы пірагі / І **чырвоныя** чабаты»* [7, с. 190]; *«Мяне сустракае / Да **зялёным** вінoм / Вітае»* [7, с. 231]. Як відаць з прыкладаў, у падобных эпітэтах прэваліруюць назвы белага, зялёнага, чырвонага, сіняга і шэрага колераў. Гэта невыпадкова: белы колер, як вядома,

з'яўляецца сімвалам чысціні, зялёны сімвалізуе маладосць, чырвоны – прыгажосць, сіні адлюстроўвае колер неба і вады, сімвалізуе вечнасць і бясконцасць, шэры абазначае масць жывёл [8]. Эпітэт «чырвоны (красны)» вельмі часта ўжываецца ў значэнні вышэйшай адзнакі якасці 'прыгожы, каштоўны, святочны': *«Наш каравай удаўся... / У **чырвоныя** кветкі ўбраўся»* [6, с. 398].

Акрамя таго, народнапесенны эпітэт вызначае форму рэалій (*«У майго татачкі **крутыя** горы»* [6, с. 334]; *«**Пахільнае** дзераўца ялінка»* [7, с. 109]); іх прасторавыя ўласцівасці (*«Дарога наша **шырокая**»* [6, с. 370]; *«**Высокія** стагі на гумне»* [6, с. 398]; *«Цераз мора да **глыбокае**, / Цераз мора **шырокае** / Шлі каравайнічкі»* [7, с. 212]); указвае на матэрыял, з якога выраблены прадмет (*«На **шалковай** дзяружанцы, / На **пуховай** падушачцы»* [6, с. 343]; *«Нагаечка **драцяная** / Высока ўзлятае»* [7, с. 259]); адзначае тэмпературныя якасці прадмета (*«Крыніца не рублена, / Той вада **халодная**»* [6, с. 333]; *«Падай свёкру вадзіцы / З **сцюдзёнай** крыніцы»* [7, с. 91]); яго смакавыя ўласцівасці (*«Дзевяць бочак піва, / А дзесяць віна **саладзенькага**»* [7, с. 59]; *«Мне твая вадзічка **сладка**»* [7, с. 91]; *«**Горка** рэдзечка ў гародзе»* [7, с. 289]); падае часавую характарыстыку (*«Зара мая ты **вячэрняя,** / Не стухай ты так рана»* [6, с. 473] .

Выкарыстанне ў адным паэтычным радку некалькіх рознанакіраваных азначэнняў прыводзіць да своеасаблівых сінтаксічных фігур, якія ўзмацняюць экспрэсію песеннага маўлення. Супастаўленне ў адным кантэксце процілеглых па сэнсе вобразных азначэнняў, кантрасных эпітэтаў, што характарызуюць процілеглыя паняцці, стварае антытэзу. Калі ж супрацьпастаўляюцца не толькі азначэнні, але і азначаемыя словы, утвараецца разгорнутая антытэза: *«А калі мая **добрая долечка**, / Садзісь, са мною паедзем, / Калі маё **горкае бяздолле**, / Рассыпся ў полі вярбоўем»* [7, с. 151]. Супрацьпастаўленне можа быць кантэкстуальна абумоўленым: *«Наша маладая ў клеці сядзіць... ды каралечкі ніжа, / Не **чорненькія**, а **чырвоненькія**»* [7, с. 75].

Ланцужок эпітэтаў, выкарыстаны ў вясельнай песні, утварае ампліфікацыйны рад, які адлюстроўвае разнастайнасць ахарактарызаваных рэалій, багацце іх адзнак (*«Да іспраў-ка ты мне, бацька, увесь нарад. / **Зялёная** сукеначка, да й да долу, / **Шаўковенькі** паясочак з трапачкамі, / **Казловыя** чаравічкі з каблучкамі»* [7, с. 110]; *«А як пытаць, што за долю даць, / Ці **хлебавую**, ці **грашовую**, / Ой, дай жа, Божа, ды **ўсялякую**»* [7, с. 75]); або градацыйныя адносіны, якія выражаюць узмацненне названай якасці (*«Нарадзіла мяне маці / На **цясовай** кравaці, / На **шалковай** дзяружанцы, / На пуховай падушачцы»* [6, с. 343]; *«За зялёнаю дубровою / Канюшкі свішчуць, / Трох коней ішчуць: / У першага каня **шаўковы** хвасцец, / У другога каня **срэбраны** капыт, / У трэцяга каня **залата** грыва»* [7, с. 17]).

Паводле структурна-граматычнай характарыстыкі эпітэты ў вясельных песнях Гомельшчыны ўтвараюць наступныя групы: большасць з іх з'яўляецца поўнымі якаснымі прыметнікамі (*«Наляцелі вароны з **чужое** стараны!»* [6, с. 330]; *«Як пайшла ў **чыстае** поле жыта жаць»* [6, с. 337]); у

некаторых выпадках – адноснымі ў прамым (*«Была ў мяне **шоўкавая** нітка, / Ды я яе згубіла»* [6, с. 343]; *«**Залаты** вянец надзенуць / На галовушку маю?»* [7, с. 144] або пераносным значэнні (*«Госценькі дарагія, / **Сярэбраныя,** залатыя»* [6, с. 140]); прыналежнымі (*«Каля **цесцева** двара / Ды цёмная хмара»* [7, с. 68]; *«**Дзявоцкае** гулянейка ў вішнёвым саду»* [7, с. 71]).

Даволі часта вобразнае азначэнне мае кароткую форму прыметніка, што надае яму мілагучнасць, напеўнасць, лаканічнасць і асаблівую выразнасць: *«Няхай перайдзе **родна** матка, / Каб дарога была **гладка»*** [6, с. 335]; *«Мама па двару ходзіць, / **Белы** ручкі ломіць»* [6, с. 353]; *«Падляці, пчолачка, / Пад **нову** камору»* [6, с. 354]; *«**Зялёна** рожа, жоўты цвет»* [6, с. 356]; *«Ці **высок** месячык на небе?»* [6, с. 472]; *«Ой, рэчка, рэчка **быстра»*** [6, с. 322]; *«Нашы дружкі **хорошы»*** [7, с. 252].

Эпітэт у вясельных песнях можа выражацца таксама дзеепрыметнымі ад'ектываванымі формамі, якія называюць прыкмету, праяўленую ў дзеянні: *«У дорожэньку пойдом, / Дорожэньку **побітую»*** [6, с. 357]; *«Печ наша **пабялёная,** / Чэсць наша **пахвалёная»*** [6, с. 117]; *«Там нас чостовалі / Куркамі **печонымі**, / Гускамі **смажонымі»*** [6, с. 165].

Па структуры вобразныя азначэнні ў вясельных песнях Гомельшчыны найчасцей простыя. Толькі зрэдку сустракаюцца складаныя (*«**Чужадальная** старонка / Не мядом паліта»* [7, с. 144]) і састаўныя эпітэты (*«Ай, **ясна-красна** каліна ў лузе»* [6, с. 427]; *«Бацька з маткай... / **Чэсны-важны** хлеб прынялі»* [7, с. 166]; *«Ой, рута мая, **дробна зелена»*** [6, с. 75]).

Функцыю атрыбутызацыі ў вясельных песнях Гомельшчыны выконвае не толькі азначэнне, выражанае прыметнікам, але і акалічнасны дэтэрмінант пры дзеяслове, які паказвае ступень праяўлення дзеяння, яго характар і інтэнсіўнасць: *«Свеча... Манячкіна / **Ясненька** гарэла»* [6, с. 443]; *«А пад'язджаючы пад сяло, / Заіграй, дудачка, **весяло»*** [7, с. 46]; *«Каля хаты **румяненька**, / А на стале **каханенька»*** [6, с. 321].

Адной з актыўных форм выражэння вобразнага азначэння ў вясельных песнях з'яўляецца прыдатак – азначэнне ў форме назоўніка. Структура моўнай адзінкі з прыдаткам уключае два кампаненты: аб'ект характарыстыкі (азначаемае слова) і слова, якое выражае характарыстыку (недапасаванае азначэнне). Такія эпітэты характарызуюць рэальных і выдуманых персанажаў вясельнай абраднасці паводле рытуальнага стану (*«**Дзевачка-заручоначка**, / Перайдзі новыя сені»* [7, с. 90]); знешняга выгляду (*«Едзе дружына да цябе, / Паглядзець **красу-дзявіцу»*** [7, с. 174]); характару паводзін (*«Наша **дружка-хітрушка»*** [7, с. 76]); адносін да іншых людзей (*«Ды чужыя, **людзі-ворагі**, / Не пераходзьце дарогі»* [6, с. 335]); нацыянальнасці (*«Набіралі* [сукенку. – *А. С.*] *на Івенцы, / Набіралі **краўцы-немцы»*** [6, с. 457]; *«Прыехалі **сватачкі-мадзьяркі»*** [6, с. 448]. Даволі часта эпітэт-прыдатак называе відавую прыкмету, уступаючы ў гіпеанімічныя адносіны з азначаемым словам-назвай прадстаўнікоў жывёльнага свету (*«Плыві-плыві, **шчука-рыба** / По ціхой водзе»* [7, с. 312]); расліннага (*«Звоніць **дзерава-каліна,** / Па полі ішла Куліна»* [7, с. 13]; *«Ой, сарву я **ружу-кветку»*** [6, с. 145]); грашовых адзінак (*«У яго кожнай кішэньцы / Ляжалі **грошы-чырвонцы»*** [6, с. 457]); матэрыялу

вырабу (*«Іграйце, **дудачкі-медзянкі**»* [6, с. 448]); шляхоў зносін (*«Самі коні заехалі **дарогаю-таптанкаю**»* [6, с. 222]); адрэзкаў часу (*«А цяпер мне **час-гадзіначка** / На пасадзе пасядзець»* [7, с. 14]; *«**Зборніца-субота**, зборніца»* [7, с. 273]); адцягненага паняцця (*«Хмелем, жытам обсыпаю, / **Шчасце-долю** посылаю»* [7, с. 227]).

У некаторых выпадках у вясельных песнях ужываюцца парныя эпітэты-прыдаткі, якія павышаюць выяўленчую выразнасць паэтычнага радка. Яны могуць выконваць сінанімічную (*«Самі коні заехалі **дарогаю-таптанкаю** / За своею каханкаю, / **Дарогаю-тапатухаю** за своею маладухаю»* [6, с. 222]) або алегарычную функцыю (*«Караваю, мой раю. / Я цябе прыбіраю / Па краёх **сырам-маслам**, / Пасярод – **доляй-шчасцем**»* [7, с. 15].

Выключная большасць вобразных азначэнняў у вясельных песнях ужываецца ў складзе канструкцый з сінтаксічным паралелізмам, выконваючы такім чынам не толькі характарызуючую, але і супастаўляльную функцыі. Пры гэтым супастаўляюцца найчасцей з'явы прыроды і паводзіны або стан галоўных дзеючых асоб шлюбнай цырымоніі: *«Там сіняе да мора грала, / Там Анечка да воду брала»* [7, с. 101 – 102]; *«У майго татачкі крутыя горы – / Мне гуляць па волі»* [6, с. 334]; *«Ці высок месячык на небе? Ці прыгож Іванька на кані?»* [6, с. 472]; *«Няхай сады зялёныя ўмятаюць, умятаюць... / Няхай мяне маладую дажыдаюць»* [7, с. 52]; *«Пахільнае дзераўца ялінка... / Пакорнае да дзіцятка Ганначка»* [7, с. 109]; *«У варот трава прыталочана, / Я ў баценькі заручана»* [7, с. 141]. Праводзіцца аналогія паміж уласцівасцямі пэўных прадметаў і якасцямі або станам дзеючых асоб: *«Гарэлачка саладзенькая, / Нявеста маладзенькая»* [7, с. 217]; *«Да наша свечка ясна, / Да наша Галонька красна»* [7, с. 250]; *«Да суха каша, суха, / А наша сваха глуха»* [7, с. 251]; *«Сіня груба павалілася – / Наша Танечка заручылася»* [7, с. 135]; *«Із добрага цеста добра паленіца, / Із добрай дзеўкі добра маладзіца»* [6, с. 339] і іншыя.

Такім чынам, вобразнае азначэнне з'яўляецца адным з самых пашыраных сродкаў выяўленчай выразнасці ў вясельных песнях Гомельшчыны. Надзвычай разнастайнае па семантыцы, форме і структуры, яно актыўна садзейнічае наглядна-вобразнай канкрэтызацыі паэтычнага маўлення, стварэнню слоўнай вобразнасці і эмацыянальна-экспрэсіўнай канатацыі народнапесеннага дыскурсу.

ЛІТАРАТУРА

1. Кацнельсон, С. Д. Содержание слова, значение и обозначение / С. Д. Кацнельсон. – М.-Л. : Наука, 1963. – 276 с.
2. Тарасов, Л. Ф. Поэтическая речь: типологический аспект / Л. Ф. Тарасов. – Харьков : Высшая школа, 1976. – 140 с.
3. Кожина, М. Н. О специфике художественной и научной речи в аспекте функциональной стилистики / М. Н. Кожина ; отв. ред. М. А. Генкель. – Пермь : Б. и., 1966. – 213 с.

4. Гілевіч, Н. С. Паэтыка беларускай народнай лірыкі: слова і вобраз. Паэтычны сінтаксіс: гукапіс і рыфма / Н. С. Гілевіч. – Мінск : Вышэйшая школа, 1975. – 288 с.
5. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 404 с.
6. Вясельная традыцыя Гомельшчыны : фальклорна-этнаграфічны зборнік / уклад. В. С. Новак. – Мінск : Права і эканоміка, 2011. – 485 с.
7. Вяселле на Гомельшчыне : фальклорна-этнаграфічны зборнік / уклад. І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Мінск : ЛМФ «Нёман», 2003. – 472 с.
8. http://studopedia.ru/2_34305_tema--rastitelnaya-i-zoomorfnaya-simvolika.html. – Дата доступу: 03.03.2015.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается эпитет как важнейшее средство создания образности в народных песнях, описываются лексико-семантические, структурно-грамматические типы эпитетов и их стилистическая роль в свадебных песнях Гомельщины.

SUMMARY

This article discusses the epithet as the major means of creating imagery in folk songs , describes the lexical-semantic and structural-grammatical types of epithets and their stilistic role in the wedding songs of the Gomel region.

Тяпкова А. И.

ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ БЕЛОРУССКИХ МЕСТЕЧЕК (XV – 1-я ПОЛОВИНА XX В.)

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы
(Поступила в редакцию 16.03.2015)

Процесс возникновения местечек напрямую связан с образованием торгов, что, в свою очередь, было вызвано потребностями формировавшегося внутреннего рынка. В XIV – XV вв. активно шёл процесс формирования денежно-рыночных отношений и становления промышленности в Центральной и Западной Европе. Вследствие необходимости пополнения казны деньгами, вместе с имеющимися натуральным оброком и панщиной крестьян начали облагать денежной рентой [1, с. 149], удельная доля которой в прибылях феодалов в дальнейшем непрерывно увеличивалась. По мере распространения товарно-денежных отношений в деревне возрастала роль торгов, в XV в. всё чаще появлявшихся рядом с помещичьими и хозяйственными дворами и делавших возможным обмен сельскохозяйственной продукции на деньги, а также приобретение необходимых товаров, которые сельское хозяйство произвести не могло. Как результат, торги притягивали не только крестьянские массы, собиравшиеся здесь исторически, но и ремесленников и торговцев, селившихся на постоянное жительство, обеспечивая потребности округи в продуктах ремесленного производства и обслуживая посетителей на торгах в магазинах, корчмах и шинках.

Таким образом, образование торгов сопровождалось возникновением рядом с ними местечек, которые первоначально могли стать ими фактически и только после приобретения юридического статуса «место» посредством

получения привилея [2, с. 68]. Наличие торга было настолько тесно связано с формированием местечек, что в дальнейшем при выдаче привилея на основание местечка обусловливалось право на одновременное заложение торга и корчем, и наоборот, право на заложение торга являлось равноценно праву на основание местечка.

Возникновение новых местечек приветствовалось феодалами, поскольку это приводило к увеличению их прибыли в виде не только денежной ренты от крестьян, но и разнообразных торговых пошлин («мясной», «бочковой», «торговой»), а также «копшизны» (платы за право продажи алкогольных напитков). В то же время появление новых частновладельческих местечек затрагивало интересы великого князя, поскольку это создавало конкуренцию городам и местечкам, находившимся в его владении, а также лишало его выплат, поступавших от продаж на великокняжеских торгах. Поэтому заложение новых местечек частными лицами, а также введение новых пошлин на уже существующих торгах строго регламентировалось.

Несмотря на многочисленные ограничения и сложности, связанные с основанием новых местечек, количество их продолжало увеличиваться. Постоянный рост, а также настойчивые просьбы феодалов о придании им права заложения новых торгов в результате привели к отмене ограничений на основание частновладельческих местечек.

Существующие концепции возникновения местечек были обобщены и систематизированы в коллективном этнографическом исследовании «Беларускае народнае жыллё». В. Гурков, автор раздела «Поселения» в этом издании, выделяет среди местечек:

– возникшие одновременно с разрешением на постройку замков (Иказнь – 1504 г., Мощеница – 1546 г.) или при замках, которые уже были возведены несколько лет тому назад (Дисна – около 1566 г., Вороничи – 1563 – 1575 гг, Сураж – 1564 – 1565 гг. и др); это самая древняя группа местечек;

– сформированные на церковных землях, около монастырей (Побойск – 1558 г., Жировичи – 1643 г. и др);

– основанные на месте бывших деревень (Мотоль – 1554 г.) или среди глухих лесов (Дивин – 1566 г., Липск – 1580 г. и др.) при проведении волочной реформы;

– возникшие для обслуживания, а также обеспечения ночлегом и едой купцов (Нача, Борань, Старобин);

– наибольшая группа местечек возникла в связи с открытием новых промыслов (в Полоцком воеводстве около 1620 г. были основаны одновременно рудня и местечко Слобода) [3, с. 74 – 75].

В 1-й четверти XVII в. процесс основания местечек затормозился в связи с неблагоприятными хозяйственными и политическими условиями (войны, внутренние распри).

Развитие местечек на территории современной Беларуси продолжалось с разной интенсивностью с XV в. до середины XVII в. Тогда уже только крупных местечек было около 250, а с мелкими – значительно больше. Определить их точное количество невозможно, потому что теперь трудно выяс-

нить, чем в то или иное время являлся конкретный населённый пункт – местечком или городом. По данным С. Александровича, на землях Великого Княжества Литовского могло быть более чем 900 городов и местечек [2, с. 75], последние все же составляли большую часть. З. Копысский разделяет главную мысль С. Александровича о том, что «XVI – первая половина XVII в. были временем развития в Белоруссии местечек», считает, что в середине XVII в. насчитывалось 425 местечек [4, с. 155].

Территориальное размещение местечек также было неравномерным. В XV – 1-й половине XVI в. большое количество их приходилось на западные земли Беларуси (Новогрудчина, Брестчина). В восточных районах (Минское, Полоцкое, Витебское, Мстиславское воеводства), где по причине меньшей плотности населения экономика была развита слабее, местечки начали возникать значительно позже.

С разделами Речи Посполитой (после 1772 г.) на территории Российской империи самобытный уклад местечка развивался в пределах черты оседлости. Вопрос о признании за населённым пунктом статуса местечка приобрёл большое значение после издания временных правил, запрещавших евреям селиться, а также приобретать и арендовать недвижимость в сельской местности, то есть вне городских поселений, к которым относились и местечки. Местная администрация (главным образом, губернские правления), стремясь ещё больше ограничить места проживания евреев, стала переименовывать местечки в сельские поселения. Сенат в ряде постановлений выступил против самоуправства местных властей и установил критерии для отличия местечек от селений. Однако под эти постановления не попадали многие посёлки (официально считавшиеся даже деревнями), существовавшие порой в течение столетий и известные среди местного населения как местечки, а также новые, возникавшие в черте оседлости в местах оживленной торговли.

В конце XIX – начале XX в. эмансипация евреев, а также процессы индустриализации и урбанизации поколебали социально-экономические основы жизни местечек.

Революция 1905 г. и сопровождавшие её погромы, а также Первая мировая война и массовые выселения евреев из прифронтовой полосы нанесли тяжёлый удар по укладу жизни местечка и ещё более усилили миграцию евреев из него. Февральская революция 1917 г. отменила черту оседлости и антиеврейское ограничительное законодательство. Октябрьская революция и гражданская война, а также социально-экономическая политика советской власти разрушили экономический уклад местечка. Во время гражданской войны в Беларуси сотни местечек подверглись разгрому, часть из них неоднократно разрушалась, а некоторые были буквально сметены с лица земли. В период «военного коммунизма» с его политикой массовых конфискаций была подорвана основа еврейской торговли (закупка сельскохозяйственных продуктов и посредничество между городом и деревней). А в 1920-е годы, как свидетельствует Э. Иоффе, в результате новой экономической политики была разрушена хозяйственная структура местечка на территории БССР, а

«десятки тысяч бывших ремесленников и торговцев лишились не только постоянного заработка, но и гражданских прав (стали “лишенцами”)» [5, с. 21].

С 1921 г. в результате советско-польской войны земли Западной Беларуси были включены в новую территориально-административную систему Польши. Деление белорусской территории на воеводства, уезды и гмины предопределило смену статуса многих поселений, особенно местечек. Польское правительство так и не смогло определиться с правовым положением местечек и не проводило чёткой границы между местечком и городом. Законодательные документы о правовом статусе городов и местечек Беларуси были изданы ещё в 1919 г.: постановление Генерального комиссара Восточных земель от 27 июня 1919 г. – «Устав о городах» и от 7 ноября 1919 г. «О критериях разделения на города и местечки» [6, с. 1]. Главным принципиальным отличием города от местечка стали только количественные показатели – численность населения. Местечками назывались поселения местечкового типа, которые насчитывали от 2000 до 4000 человек. Свыше 4000 человек – уже город. Однако и этот критерий не всегда выдерживался. Территория Западной Беларуси согласно административно-территориальному делению 1921 – 1922 г., включала 4 воеводства, 33 уезда и 443 гмины [7, с. 284]. Центрами западнобелорусских уездов и особенно гмин являлись местечки, так как количество белорусских городов было немногочисленным. Поэтому официальные круги стремились к увеличению количества городских поселений даже искусственным путём, не учитывая количественные критерии в ранее существовавших официальных документах, и по этой причине многие западнобелорусские местечки приобретали статус города как центра гмин, несмотря на незначительное количество населения (2000 – 3000 человек). Были и такие случаи, что в неофициальных документах многие местечки – гминные центры – подавались как города, не имея на это официального разрешения. Сама терминология населённых пунктов: город «miasto» и местечко «miasteczko» (от слова «место» – небольшой город или поселение городского типа) – по звучанию была очень похожа. В 1928 г. из 49 городов Белостокского воеводства 36 имели менее 4000 человек [8, с. 79]. В Вильнюсском, Новогрудском и Полесском воеводстве в 1931 г. насчитывалось 37 городов, 12 из которых имели менее 4000 жителей. Получили городской статус в межвоенное время такие местечки, как Берёза-Картузская, Сморгонь, Молодечно, Свентяны, Дятлово, Докшицы, Косов, Каменецкая-Литовск, Высоко-Литовск, Раков, Ошмяны, Глубокое, Ляховичи, Дисна, Индура и т. д., которые с 1931 г. официально считались городами [7, с. 286]. Главные причины, по которым многие местечки Западной Беларуси получали статус города, были: значительная промышленно-торговая активность и отличие местечек как уездных и волостной центров.

В придании городского статуса местечкам, кроме официальных властей и местной администрации, были заинтересованы крупные магнаты и помещики, усадьбами которых являлись местечки. Так, местечко Щучин Лидского повета Новогрудского воеводства было крупнейшей латифундией князей Друцких-Любецких: им принадлежало 5021 га земли, а 3975 га при-

ходилось на имение Щучин [9, с. 144]. Именно Друцкие-Любецкие способствовали тому, что Щучин из полудеревенского поместья в 1928 г. превратился в уездный центр. Об этом свидетельствовал тот факт, что в ноябре 1927 г. и октябре 1928 г. магнат подарил более 1 га земли для правления Щучинской гмины и передал польским властям старый каменный 12-комнатный дом для уездного старосты [9, с. 133]. Однако уездное местечко Щучин, несмотря на усилия владельца поместья, так и не приобрело статус города. Большинство местечек, получившие городской статус, могли быстро его потерять по причине частых административных изменений в пределах гмин и уездов.

Неопределённость в польском законодательстве с правовым статусом «местечка» приводила к тому, что местечко как самостоятельный тип поселений постепенно начинает исчезать и рассматриваться официальными властями только как временная стадия роста до города. Однако местечки в качестве самостоятельного типа поселений, не тождественного ни деревне, ни городу, официально существовали в Западной Беларуси до 1939 г. Количество городков Западной Беларуси было непостоянным, и причин этого явления насчитывалось много. Во-первых, в 1920 – 1930-е годы не существовало чёткого определения понятия «городок». Польское законодательство в одних случаях относило местечки к городским поселениям, а в других – к сельским. Во-вторых, экономическое развитие Западной Беларуси под властью Польши способствовало частой смене социального статуса местечек. Одни городки получали статус городов по причине быстрого экономического и административного развития как центры гмин (Берёза-Картузская, Шерешево, Дамбровица, Логишин), вторые – переживали упадок и переходили на статус деревень (Линава, Снитово, Бражевичи); третьи оставались мелкими селениями аграрного характера со слабо развитым ремеслом и торговлей (Малеч, Большая Берестовица, Волчин). В-третьих, социальный статус местечка мог трансформироваться от частых административно-территориальных изменений: дробления уездов, появления новых гмин и уездов, объединения двух гмин в одну. Наиболее полную, хотя и не бесспорную картину количества местечек по трём белорусским воеводствам в 1920-е годы создал Польский статистический комитет, который по решению польского правительства с 1923 г. (на основании результатов всеобщей переписи 1921 г.) проводил подсчёт всех населённых пунктов Западной Беларуси, в том числе и местечек. Ревизия поселений Полесского (Брестский, Дрогичинский, Камень-Каширский, Кобринский, Коссовский, Лунинецкий, Пинский, Пружанский уезды), Новогрудского (Барановичский, Лидский, Несвижский, Новогрудский, Слонимский, Столбцовский, Воложинский уезды), Виленского (Браславский, Дуниловичский, Дисненский, Виленский уезды) воеводств показало, что в 1921 – 1928 гг. насчитывалось 158 местечек [10]. Польская власть видела в них своеобразную зону обмена (в первую очередь экономическую) между селом и городом и не препятствовала их экономическому развитию, но и особо не поддерживала развитие местечковой промышленности, ремесла и торговли. Наличие во многих местечках развитого мелкотоварного про-

изводства в форме ремесла и мелкокапиталистических промышленных предприятий, полного спектра известных на то время форм организации торговли являлось свидетельством широкого распространения предпринимательской инициативы местных жителей, гибкости и приспособленности местной экономики к общепольскому рынку.

Некоторые местечки в разные периоды существования периодически приходили в упадок и переходили в разряд сел или переживали подъём и получали статус городов. Но в основной своей массе они оставались тем промежуточным звеном между городом и деревней типом поселения, которое почти без изменений сохранилось до Октябрьской революции.

Указом Президиума Верховного Совета БССР от 27 сентября 1938 г. «О классификации населённых пунктов Белорусской ССР» к категории городов областного подчинения, рабочих и городских поселков было отнесено 101 поселение городского типа. Местечки, которые остались за сетью населённых пунктов городского типа, перешли в разряд сельских поселений [11, с. 305].

Таким образом, процесс возникновения местечек напрямую связан с образованием торгов, что, в свою очередь, было вызвано потребностями формировавшегося внутреннего рынка. Территориальное размещение местечек отличалось неравномерностью, большинство возникло в западной части страны, где имелся близкий и удобный выход на европейские рынки.

Численный рост местечек приходится на XV – XVI вв., чему способствовало увеличение прибыльности сельского хозяйства. К XVII – XVIII вв. сформировалась сеть белорусских местечек. После присоединения белорусских земель к Российской империи самобытный уклад местечек развивался в пределах черты оседлости. В результате процесса индустриализации конца XIX – начала XX в. местечки начали терять роль экономического посредника между городом и деревней, постепенно стали нивелироваться и их специфические черты. В разные периоды существования местечки приходили в упадок и переходили в разряд сёл или переживали подъём и получали статус городов. Но в основной своей массе они оставались промежуточным между городом и деревней типом поселения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гісторыя Беларускай ССР : у 5 т. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972 – 1975. – Т. 1 – 1972. – 632 с.

2. Aleksandrowicz, S. Miasteczka Białorusi i Litwy jako ośrodki handlu w XVI i w I połowie XVII w. / S. Aleksandrowicz // Rocznik Białostocki. – Białystok, 1961. – T. 1. – S. 63 – 130.

3. Беларускае народнае жыллё / Э. Р. Сабаленка [і інш.] ; пад агул. рэд. В. К. Бандарчык. – Мінск : Навука і тэхніка, 1973. – 125 с.

4. Копысский, З. Ю. Экономическое развитие городов Белоруссии в XVI – XVII в. / З. Ю. Копысский. – Минск : Наука и техника, 1966. – 227 с.

5. Иоффе, Э. Г. Страницы истории евреев Беларуси / Э. Г. Иоффе. – Минск : Арти-фекс, 1996. – 292 с.

6. Skorowidz miejscowosci Rzeczypospolitej Polskiej. Wojewydstwo Wolynskie. – Warszawa : Nakładem głownego urzędu statystycznego, 1923.– T. 9. – 83 s.

7. Rocznik Ziem Wschodnich. Kalendar znarok 1937 / pod. red. L. Grodzickiego. – Warszswa : Wyd-wo urzędu glownego T-wa Rozwoju Ziem Wshodnich, 1937.– 287 s.

8. Galasiewicz, G. Stan i zadania samorzadu naterenie wojewydstwa Bialostockiego / G. Galasiewicz // Samorzad terytorjalny : kwartalnik, poswiecony teorjii zyciu samorzadu terytorjalnego. – Warszawa, 1929. – Zesz. 1. – S. 78 – 95.

9. Данскіх, С. У. Наш Шчучын / С. У. Данскіх – Гродна : Б. в., 2001. – 207 с.

10. Беларускае народнае адзенне / Л. А. Малчанава [і інш.] ; пад агул. рэд. В. К. Бандарчыка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – 96 с.

11. Сборник законов Белорусской ССР и указов Президиума Верховного Совета Белорусской ССР. – Минск : Беларусь, 1974. – Т. 1. – 671 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается процесс, условия возникновения, территориальное размещение, численность и развитие белорусских местечек на протяжение XV – 1-й половины XX в.

SUMMARY

The article discusses the process conditions for the occurrence, geographical location, size and development of Belarusian towns to stretch XV – first half XX centuries .

Хазанава К. Л.

ПРЫКМЕТЫ І ПАВЕР'І ПРА НАДВОР'Е І ЎРАДЖАЙ У КАЛЯНДАРНАЙ АБРАДНАСЦІ БЕЛАРУСАЎ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 25.02.2015)

Каляндарная абраднасць беларусаў уяўляе сабой цудоўную скарбонку гісторыі духоўнай і матэрыяльнай культуры народа, у якой са старажытнасці захаваліся ўзоры ўзаемадзеяння чалавека і прыроды. Дабрабыт чалавека заўсёды залежаў ад прыродных умоў, і таму абумоўленыя кліматычнымі адметнасцямі сельскагаспадарчыя дзеянні спрадвеку станавіліся аб'ектам увагі насельніцтва. Людзі назіралі, што, калі і якім чынам рабіць, каб дасягнуць большага ўраджаю, а гэта ўплывала на якасць жыцця. Вынікі назіранняў народ занатаваў у шматлікіх і разнастайных прыкметах і павер'ях, звязаных з календаром. Такія прыкметы і павер'і далучаюцца да малых жанраў беларускай вуснапаэтычнай творчасці, а таксама з'яўляюцца неад'емнай часткай каляндарна-абрадавай лексікі беларусаў, што абумоўлівае мэтазгоднасць этналінгвістычнага звароту да ўказаных моўных адзінак.

Мэта артыкула – даследаваць лексіка-семантычную разнастайнасць і структурныя адметнасці прыкмет і павер'яў пра надвор'е і ўраджай у беларускай каляндарнай абраднасці.

У артыкуле выкарыстаны матэрыял дыялекталагічнага архіва лінгвістычнай лабараторыі кафедры беларускай мовы ўстановы адукацыі «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны» з указаннем лакалізацыі і захаваннем асаблівасцей мясцовага вымаўлення.

Абрады народнага календара падзяляюцца паводле пор года: зімовыя, веснавыя, летнія, восеньскія. Падобная дыферэнцыяцыя праводзіцца ў

каляндарна-абрадавай лексіцы. У адносінах да прыкмет і павер'яў, звязаных з каляндарнымі абрадамі, магчыма ўдакладніць лексіка-семантычны падзел паводле гадавога цыкла. Павер'і і прыкметы традыцыйнага народнага календара акрамя часава-каляндарных адрозненняў маюць мэтава-функцыянальныя адметнасці.

Самая вялікая група прыкмет звязана з надзеяй на будучы ўраджай. Плён ад сельскагаспадарчых работ жыццёва неабходны чалавеку, а ў старажытнасці людзі непасрэдна залежалі ад зямлі-маці. З гэтай прычыны ў народнай свядомасці існуе велізарная колькасць прыкмет, арыентаваных на прадказанне будучага ўраджаю. Як заўважае Алесь Лозка, «вусны народны каляндар уключае багаты вопыт нагляданняў земляроба над навакольным асяроддзем. Сюды ўваходзіць як сістэма размяшчэння пэўных каляндарных дзён, так і прыказкі, прыкметы адносна надвор'я і будучага ўраджаю, а таксама абрады, гульні і песні» [1, с. 5].

Навагоднія вясёлыя святы з забаўкамі і гульнямі абавязкова ўключаюць у сябе куццю. На Каляды страву рабілі некалькі разоў, і кожная куцця мела свае асаблівасці [2]. Пры гатаванні куцці прыкладаліся асаблівыя намаганні, існавала павер'е: *«Якая куцця, такі будзе і ўраджай; які дзень, такі будзе і год»* [1, с. 15]. На куццю прыходзіўся адметны кодэкс паводзін: *«Не сварыліся, не пралі, хавалі кудзелі, грабяні, верацёны... Падмяталі падлогу, а ў наступныя дні – не, каб быў чысты лён»* [1, с. 15].

Адметнае ўсходнеславянскае зімовае свята – Стары Новы год. У Дзень Святога Васіля (Васілій, Васіль, Васілле, Васілей), 14 студзеня, увага людзей была скіравана на надвор'е, якое, паводле народных прыкмет, магло прадказаць будучае лета: *«Туманы напярэдадні Васілля – на ўраджай; зорная Васілёва ноч – багатыя палеткі на лета; калі іней на Васілля, то будзе саломы болей, чым хлеба»* [1, с. 23].

У канцы зімы, перад Вялікім пастом, наступае Мясаед. З прычыны асаблівасцей меню тыдзень называецца «Усяедны», а таксама «Памінальны», або «Памінальніца», паколькі дні прысвячаюцца памяці памерлых продкаў, «дзядоў» [1, с. 30]. У залежнасці ад надвор'я на гэтым тыдні, па звестках даследчыкаў, смаленскія беларусы разлічвалі тэрміны сяўбы аўса: *«Калі вея (мяцеліца) была ў нядзелю, то авёс неабходна сеяць на дзявятым тыдні; калі ж у панядзелак, то на восьмым; а калі ў сераду і чацвер, то пакідалі "дзісяцінкі дзве". Калі надарылася вялікая мяцеліца на тыдні, то авёс трэба сеяць раней»* [1, с. 30]. Сяўба аўса пачыналася раней за іншыя культуры. Пра гэта прыказкі: *«Сей аўсы ў гразь – будзеш як князь»; «Сей авёс, як камары з'явяцца»* [1, с. 45].

У сакавіку адзначаюцца прысвяткі Язэпа і Аляксея. Дзень Святога Язэпа – 19 сакавіка: *«Як святы Язэп кіўне барадою, дык зіма ўцякае ўніз галавою. На Язэпа пагода – год ураджайны»* [1, с. 41]. А 30 сакавіка – Аляксей Весняны (Аляксей Цёплы, Аляксей, Алексій, Ляксей, Алісійкі). Канец сакавіка звычайна ўжо цёплы, сышлі маразы, вясна ўступае ў свае поўныя правы. Паступова пачынаецца сяўба. Нездарма прыказка кажа: *«Аляксей сохі чэшыць, хамуты строе»* [1, с. 43].

Дабравешчанне (Благавешчанне, Звеставанне) праваслаўныя беларусы адзначаюць 7 красавіка, каталікі – 25 сакавіка. Надвор'е ў гэты дзень, паводле народных прыкмет, указвае на ўраджай: *«Калі на Благавешчанне дождж, будзе ўраджай на жыта»* [3]. Захаваліся многія прыкметы адносна гэтага дня: *«У Звеставанне мароз – пад кустом авёс. Калі ў дзень Звеставання вецер, іней і смуга да ўраджайнага года. На Звеставанне сонечны дзень – пшаніца ўродзіцца»* [4].

Вясной прырода ажывае, з'яўляецца зеляніна, абуджаюцца жывыя істоты, што спалі ўзімку, прылятаюць птушкі. А ў сялян разам з радасцю ад веснавога адраджэння ўзмацняецца клопат пра гаспадарку: *«Пачалі жабы крактаць – выходзь у поле. Жаўрук зазвінеў – бяры саху ў рукі»* [1, с. 45]. Лічылася, што важна прасачыць за першым громам, пасля якога выязджалі ў поле, бо «следам усталёўваліся цёплыя пагодлівыя дзянькі» [1, с. 45].

Народныя прыкметы паказваюць, што ад прыродных з'яў часта залежалі тэрміны сяўбы іншых культур: *«Як цвіце каліна – без ваганняў сей ячмень; сеялі таксама, калі з'яўляліся на елках шышкі чырвоныя, а на соснах зялёныя; з ячменем стараліся ўправіцца да вылету хрушчоў. Пшаніцу сеялі, калі распускалася чаромха, а льном займаліся ў апошнюю чаргу»* [1, с. 45].

Акрамя часу пачатку працы ў полі, прыкметы народнага календара прадугледжвалі месца пасеву розных культур: *«Калі чакалася сухое лета, то на нізінах высявалі лён і гарох, а на ўзгорках – авёс. Канюшыну сеялі па азімым полі, на папарах – жыта, пасля яго – ячмень, затым – авёс і грэчку або ячмень – па бульбе, а лён – па канюшыне, ячмені, цаліне ці залежы»* [1, с. 45].

Дзень Святога Георгія Пераможца адзначаецца 6 мая. Усходнеславянскія гаворкі прапануюць народнае прачытанне запазычанага імя і шматлікія прыкметы наконт прысвятка. У. Даль указваў: *«На Егорьевой неделе прилет ласточкам; Святой Юрий запасает коров, а Никола коней; До Св. Юрья корм есть и у дурня; На Юрья пастуха окачивают, чтобы во всё лето не дремал; В поле стадо сгонять и Егорья окликать»* [5, с. 514]. Руская каляндарная абраднасць фіксуе: *«Егорий с водой, а Микола с травой»* [6]; *«На Ягория нельзя работать, а то волк прирежe скотину; На Егорья надо огород посадить до обеда»* [7, с. 100]. Украінцы заўважаюць: *«Святий Юрій пасе корів, а Микола коней»* [8]; *«Скільки на Введіння води, стільки на Юрія трави»* [9, с. 15]. У Беларусі лічыцца: *«Як зязюля закукуе за 12 дзён да Юр'я на "голы" лес, то не чакай ураджаю і будзе хварэць жывёла»* [1, с. 50].

У канцы мая адзначаецца Пахом. У прыкметах прасочваецца сувязь прысвятка і ўраджаю агуркоў: *«Пахом адзначаецца 28 мая. На Пахома сеяць харашо агуркі»* (г. Ветка, перасяленцы з в. Залужжа, Гомельская вобл.); *Сей на Пахом – будзеш гуркі насіць мяхом* (в. Хальч, Веткаўскі р-н, Гомельская вобл.).

Калі прыкметы, звязаныя з веснавымі каляндарнымі святамі і прысвяткамі, арыентуюць на пасадку, то павер'і, што датычацца канца лета і восені, разлічваюць парадак збору ўраджаю: *«Як канчаецца жніво, звязваюць бальшы сноп пшаніцы ці жыта і гуляюць дажынкі. Бывала, што ведзьмы ці*

русалкі звязвалі жыта. Ідзем жыта жаць на палоску, каласкі пазломаны так кучкай. Ужо таго ня жнеш, нельзя. Ілі нагаворана што, ілі што яшчэ. Не жнеш, астаўляіш яго» (в. Старое Сяло, Веткаўскі р-н, Гомельская вобл.); *«Прячістая любя чістае. Штоб на гародзе к Прячістай ўжо чыста, штоб ужо бульбу пакапалі»* (в. Хальч, Веткаўскі р-н, Гомельская вобл.).

Беларусы захоўваюць адпаведныя прыкметы на Пакроў (14 кастрычніка). Звычайна ў гэты дзень бывае халадней за папярэднія, чакаюць першага снегу. Назіранні людзей за восеньскімі зmяненнямі ў прыродзе спарадзілі прыказку: *«Прыйшоў Пакроў – не сагрэеш хату без дроў»*.

Сярод прыкмет, якія накіроўваюць на поспехі ва ўраджаі, асобна вылучаюцца выслоўі, што спрабуюць спрагназаваць надвор’е, бо ад яго шмат залежыць у сельскай гаспадарцы.

Дзень Таццяны – 25 студзеня – пазначаны прыкметай: *«Сонца зіхаціць – на ранні прылёт птушак, а снег – на дажджлівае лета»* [1, с. 26].

На Дзень Апанаса, калі, па звестках Е. Раманава, бывалі маразы настолькі моцныя, што ў «быка-траццяка (трохгодка) зрывалі рогі» [1, с. 26], вядома папярэджанне: *«Хавай нос у апанасаўскі мароз»* [1, с. 26]. Паводле народных прыкмет, *«Калі на Апанаса бывае мяцеліца – чакаецца працяглая вясна і прыйдзецца нават “пунькі памясці”»* [1, с. 26].

Прагноз надвор’я на вясну, а значыць, і на будучы ўраджай, часам рабілі на *Стрэчанне*, якое ў Беларусі таксама называлася Грамніцы: *«Якое надвор’е на Грамніцы, такая й вясна; як на Грамніцы адліга – з ураджаю будзе фіга»* [1, с. 28]. Пра *Стрэчанне* нагадваюць прыказкі: *«На Грамніцы – палавіна зіміцы; Грамніца – хлебу палавіца, а корму траціна»* [1, с. 28].

Прысвятак Пятра ўзімку прыпадае на 22 лютага – паказвае: *«Калі на Пятра цёпла – зіма працягнецца да Вялікадня»* [1, с. 30].

Мноства прыкмет адносна будучага лета традыцыйна каляндар захаваў для Дабравешчання: *«Калі саней не пакінуць за тыдзень перад Благавешчаннем, то яны спатрэбяцца на цэлы тыдзень і пасля Благавешчання; Калі на Благавешчанне сухое, цёплае надвор'е, лета будзе засушлівае, а восень марозная: калі прайшоў снег, будзе мокрае лета»* [3]; *«Калі на Звеставанне неба бясхмарнае і сонца яркае – быць лету навальнічным»* [4].

Летні Пятро – 12 ліпеня – народная свядомасць звязвала са зменамі працягласці дня: *«Прыдзе Пятро – сарве лісток. Дні ўжо меншаць пачануць»* (в. Хальч, Веткаўскі р-н, Гомельская вобл.).

Паколькі *Пакроў* быў своеасаблівай прыступкай да зімы, лічылася, што ў гэты дзень выпадае і пакрывае зямлю першы снег: *«На Покрову можыть буты пэршый сніг чы мороз. Колы в гэтый дэнь сніг выпадыть, то зыма будэ сніжная. Колы на Покрову тэпло і ны сніжно, то і зыма будэ тэплая і сніг зэмлю ны покрые. Колы вітёр холодный, повночный, то буты зымкы суровыё. Колы повднёвый, то буты малоснэжныё, ну а колы заходній – сніжныё»* (в. Ляхавічы, Іванаўскі р-н, Брэсцкая вобл.).

За змяненнем велічыні дня народны каляндар працягвае назіраць на Варвару – 17 снежня: *«Ворвара повночы одорвала,а дня уточыла. После Варвары дэнь почынае прыбавлятыса, а ноч становітса мэньшая»* (в. Ляхавічы, Іванаўскі р-н, Брэсцкая вобл.).

У некаторых прыкметах прасочваецца ўзаемаўплыў чалавека і навакольнага асяроддзя: *«На Благавешчанне не разрэшалась заборы гарадзіць – дажджу не будзе, будзе за́суха»* (в. Пакалюбічы, Гомельскі р-н, Гомельская вобл.).

Разгледжаныя прыкметы і павер'і, звязаныя з традыцыйным народным календаром беларусаў, выяўляюць спрадвечнае гарманічнае ўзаемадзеянне чалавека і прыроды, дакладную арыентаванасць людзей на прыродныя з'явы і кліматычныя ўмовы. Народная свядомасць за стагоддзі выпрацавала слушныя рэкамендацыі па прагназаванні прыроды. Даследаваныя выразы разнастайныя па структуры. Частка з іх з'яўляецца складаназалежнымі сказамі з даданымі ўмовы. Многія ўказаныя прыкметы і павер'і набылі рыфмоўку і набліжаюцца да прымавак і прыказак, што садзейнічае павелічэнню іх выразнасці і эмацыянальнасці і спрыяе лепшаму запамінанню. Большасць разгледжаных выразаў мае трывалае замацаванне ў грамадстве, што дазваляе спадзявацца на далейшае захаванне народнай спадчыны, а таксама чакаць больш ашчадных, у параўнанні з сённяшнімі, адносін чалавека да прыроды.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларускі народны каляндар / аўт.-уклад. А. Лозка. – Мінск : Полымя, 1993. – 117 с.
2. Хазанава, К. Л. Куцця ва ўсходнеславянскай традыцыі / К. Л. Хазанава // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2014. – Вып. 17. – С. 309 – 316.
3. Дабравешчанне, Благавешчанне, Звеставанне [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://www.gants-region.info. – Дата доступу: 23.02.2015.
4. Звеставанне [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://spadchyna.net. – Дата доступу: 18.10.2013.
5. Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. Даль. – М. : Русский язык, 1978. – Т. 1. А – З. – 699 с.
6. Фурсова, Е. Ф. Календарные обряды / Е. Ф. Фурсова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.sati.archaeology.nsc.ru. – Дата доступа: 20.01.2013.
7. Календарные обряды и обрядовая поэзия Воронежской области. Афанасьевский сборник : материалы и исследования / сост. Т. Ф. Пухова, Г. П. Христова. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 2005. – Вып. III. – 249 с.
8. Сапіга, В. К. Українські народні свята та звичаї / В. К. Сапіга [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://www.sviato.in.ua/texts/sapiga. – Дата доступу: 05.01.2013.
9. Воропай, О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис / О. Воропай. – Мюнхен : Українське вид-во, 1958. – 310 с.

РЕЗЮМЕ

Исследование лексико-семантического разнообразия и структурных особенностей примет и верований белорусской календарной обрядности выявило многовековое гармоничное взаимодействие человека и природы, точную ориентированность людей на при-

родные явления и климатические условия. Народное сознание выработало рекомендации по прогнозированию природы. Проанализированные выражения разнообразные по структуре. Многие из них приобрели рифмовку и приближаются к пословицам и поговоркам. Большинство примет функционирует в наши дни, что позволяет надеяться на дальнейшее сохранение народного наследия и ожидать более бережного отношения человека к природе.

SUMMARY

The investigation of a lexical-semantic variety and structural features of the signs and beliefs of the Byelorussian calendar ceremonialism has revealed centuries-old harmonious interaction of the person and the nature, the exact orientation of people on the natural phenomena and environmental conditions. The national consciousness made the recommendations about nature forecasting. The analyzed expressions are various on their structures. Many phrases have got rhyming and are similar by the proverbs and sayings. Most of them remain in a society today that allows to hope for the further preservation of a national heritage and to expect for more careful attitude of the person and the nature.

Шарая В. М.

ЛАКАЛЬНЫЯ НАРОДНЫЯ ЎЯЎЛЕННІ АБ ПРЫКЛАДЗІНАХ, ПРЫКЛАДАХ У КАНТЭКСЦЕ ПАМІНАЛЬНАЙ ТРАДЫЦЫІ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 16.03.2015)

У мінулым патрылінейныя родавыя групы ў рэгіёнах Усходняй і Паўднёва-Усходняй Еўропы мелі свае ўласныя месцы на могілках. Родавыя групы на Балканах, напрыклад, у сербаў, заходніх балгараў, македонцаў мелі звязаную з ёю тэрыторыю пахавання. Могілкі адлюстроўвалі парадак структуры вёскі, магілы размяшчаліся ў адпаведнасці з сямейна-родавымі групамі. Тое, што патрылінейныя родавыя групы мелі ўласныя месцы на могілках – знак таго, што ўсведамленне агульнага паходжання выходзіла за межы смерці і сапернічала з разуменнем абшчынных сувязей [8, s. 51].

Даныя, атрыманыя ў выніку праведзеных намі палявых даследаванняў, паказваюць выражанасць у свядомасці вясковых жыхароў сямейна-родавай ідэнтычнасці. Праявы такога ўсведамлення характэрныя для сучаснасці. На вясковых могілках родзічаў імкнуліся хаваць сем’ямі, што, паводле ацэнак некаторых інфармантаў, рабілася дзеля таго, каб родным на «тым свеце» лягчэй было сысціся. У Заходнім Палессі кожны род меў на могілках уласную тэрыторыю. Як сведчаць інфарманты, «на стары́х мо́глыцах лэжы́ть рід, усі-усі по пора́дочку» (Тышкавічы Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл.), «хороны́лы ко́ло рі́ду» (Парэ Пінскага р-на Брэсцкай вобл.); «Род хороны́вса ра́зом. Ка́жны должо́н пылнова́ты свого́ уча́стка» (Востраў Пінскага р-на Брэсцкай вобл.); «Воны́ там ра́зом усі́. Ка́жын кай свойі́х лэжы́ть. Род кладэ́цца. …Ка́жны стара́еццa ко́ло свойі́х» (Мокрая Дубрава Пінскага р-на Брэсцкай вобл.)[1].

---

[1] У артыкуле выкарыстаны матэрыялы, якія сабраны аўтарам ў выніку палявых даследаванняў.

Праваслаўны прыход, які ў сучаснасці аказаўся на мяжы Брэсцкай і Гродзенскай абласцей, на працягу часу аб'ядноўваў жыхароў пэўных вёсак. Пры ўстанаўленні новых адміністрацыйна-тэрытарыяльных межаў ён мог быць падзелены. Але пры спробах перавесці вёскі Свіслацкага раёна Гродзенскай вобласці да іншага прыходу вясковае насельніцтва звярнулася з просьбай да ўладаў пакінуць іх па-ранейшаму ў адным прыходзе. Зараз жыхары гэтых вёсак Свіслацкага раёна Гродзенскай вобласці хаваюць сваіх родных на могілках у вёсцы Пружанскага раёна Брэсцкай вобласці, дзе знаходзяцца могілкі, царква, якія з'яўляюцца важнай сакральнай прасторай вясковай супольнасці. Інфарманты са Свіслацкага раёна адзначаюць: «Нашы ўсе корні там. І мы там. Нашто адрывацца? Калі мой тато, мама там…». Праяўленне ідэнтычнасці ў сямейна-родавай свядомасці адпавядае імкненню на могілках мець тэрыторыю (быць пахаваным) разам з усімі членамі сям'і, роду.

Індывідуальнае памінанне памерлага заканчвалася «гадавінай». Традыцыя ўпарадкавання магілы памерлага на працягу першага года пасля смерці з'яўляецца характэрнай, але ў розных лакальных традыцыях магла мець свае асаблівасці.

Як сведчаць працы даследчыкаў, а таксама нашы эмпірычныя даныя, з пэўнымі абрадавымі дзеяннямі і адпаведнымі ім уяўленнямі звязаны Прыкладзіны на Падзвінні. Прыкладзіны ў дадзеным рэгіёне звязаныя з упарадкаваннем магілы. Гэта абкладанне магілы дзёрнам, дрэвам, пастаноўка помніка і іншае. Родзічы памерлага збіраліся на могілках і ўпарадкоўвалі магілу. Інфарманты адзначаюць: «Толькі да Асянін абкладваюць дзёрнам магілу, як хто памрэць, свежую. Як прыйдзець зіма, каб яму было цёпла. А еслі не аблажыць, ён тады сасніцца, што яму холадна. Як абложаны дзёрнам, ён ужо не сніцца» (Слабада Докшыцкага р-на Віцебскай вобл.).

Згодна з эмпірычнымі данымі, у вёсцы Калягі Докшыцкага раёна Віцебскай вобласці было двое Дзядоў: увосень Стаўры і Асяніны. Галоўнымі Дзядамі лічыліся ў дадзенай лакальнай традыцыі Асяніны, да якіх вельмі рыхтаваліся. Згодна з уяўленнямі, лічылася, што душы памерлых прыходзяць на вячэру ў дамы сваіх родных. Таксама перад Асянінамі на працягу першага года пасля смерці трэба было абкласці магілу дзёрнам. Як адзначаюць інфарманты, «да́ўна стаўлялі маленечкія крыжыкі. Як пахаваюць, у галаве паставяць маленечкі крыжык, а тады ўжо, як абкладаюць дзёрнам, трэба ўжо таўсты́ вялікі крыж паставіць». Лічылася, што калі хто не аблажыў свайго памерлага дзёрнам, то ён прысніцца і будзе гаварыць, што яму холадна.

Згодна з традыцыйнымі ўяўленнямі, сувязь паміж жывымі і памерлымі перадаецца праз сны. Аб гэтым сведчаць апавяданні інфармантаў: «Некалі памёр Мікалай… Верын бацька. Памёр бацька, асталася ж маці ўжо адна. Дык яна тады папрасіла ж мужчын, усё, і аблажылі ж. Дык ён сніцца ёй уночы: "Дзякуй табе, Надзька, што ты на мяне кажух чорны ўскінула! Так мне стала цёпла". Прысніваўся» (Калягі Докшыцкага р-на Віцебскай вобл.).

Аб сувязі паміж жывымі і памерлымі, якая перадаецца праз сны родзічам, сведчаць і наступныя даныя: «Мой хрышчонік, во быў тут Зосі

Бумахавай сын, ён пагіб. І тады іна прыехала з Полацка ад унучкі і кажыць: "Ліда, аблажыце вы ўжо Пецю". Кажыць, вам бутылку гарэлкі дам і вы ўжо аблажыце, бо я ж паеду... Ужо Пакроў мінуў, ужо падходзіць пад Асяніны. Кажу, пайдзём, хлопцы, кажу, абложым... Пашлі мы. Аблажылі яго, ўсё як нада. Тады яму ўліла ў румку гэтай гарэлкі, тады ўліла йім. Кажу: "Пайду ж падзялю. Ёсць жа ў яго і бацька пахаваны, і дзед, і баба. Пайду ж усім падзялю". …я бутылку ўзіла ў руку і пашла па магілках. Падыйду і тады так трошку палію на магілку і кажу: "Ну, усе папійце, усе Пецеву шубу замачыце. Сягання ён шубу надзеў". І гэтак усё прыгаварвала хадзіла … Прышлі дамоў і нічога мне ня сніцца. А Зося, маці ж яга, сніць і тады пішыць мне пісьмо: "Ліда, я знаю, калі вы Пецю прыкладалі. Вы прыкладалі такога і такога чысла. Я сасніла, што Пецця казаў, гэтак яму добра, цёпла, і сабраў ён людзей на сваё вяселля. Поўна хата людзей было на вяселлі…"» (Калягі Докшыцкага р-на Віцебскай вобл.).

Уяўленне аб сустрэчы памерлага з часткай роду – продкамі, якія знаходзяцца на «тым свеце», – важны элемент народнай традыцыі [4, с. 325 – 326; 7, р. 48 – 49]. Яшчэ пры жыцці думалі пра сустрэчу з родавымі продкамі. Інфармант адзначае: «Хачу, дзеткі, каб у адзёжы сваёй работы мяне і пахавалі, бо на тым свеце дзяды не пазнаюць, хто мы» [2, с. 14]. Зварот родзічаў да памерлага з просьбай перадаць прывітанне продкам на «тым свеце» з'яўляецца характэрным элементам пахавальных галашэнняў. Комплекс рытуальных практык і вераванняў, звязаны з жыццёвым цыклам чалавека, у тым ліку і з памінальнай абраднасцю, не з'яўляецца гамагенным у межах не толькі тэрыторыі асобных гісторыка-этнаграфічных рэгіёнаў, а таксама аднаго рэгіёна. Толькі праз вывучэнне канкрэтных традыцый, якія ў сваім напаўненні заўсёды рэгіянальныя і лакальныя, можна ўявіць наяўнасць або адсутнасць, ступень выражанасці таго ці іншага кампанента народнай культуры.

У асобных заходнепалескіх вёсках у мінулым ставілі надмагільныя канструкцыі, якія называліся *нару́бамі*. Як сведчаць даныя нашых палявых даследаванняў, у вёсцы Парэ Пінскага раёна Брэсцкай вобласці «нару́бы ста́вылы. Дэрэвя́ные. Да́жэ я на своји́, на ба́тька і на ма́тэра га́ты нару́бы. Ні́колы усі́ станови́лы». І толькі пазней сталі ставіць помнікі: «А по́том ста́лы воны́ гны́ты, да я йіх скасова́ла, да па́мятныкы… А по́том ужэ́ як ста́ла кро́шкы ужэ́ возмо́жность, появи́вса цэмэ́нт. У нас ужэ́ па́мятныкы становля́ть…». На працягу першага года пасля смерці рабілі і ставілі *нару́бы*: «Як дэ хто умрэ́, то нару́бы у год. Ко́ло го́да станови́лы» (Парэ Пінскага р-на Брэсцкай вобл.).

У дадзенай лакальнай традыцыі «прыложылы», «прыкладалы» азначала, што святар асвяціў *нару́б.* Згодна з уяўленнямі інфармантаў, у заходнепалескай лакальнай традыцыі «прыложылы», «прыложана» азначае, што магіла *з нару́бам* асвечаная святаром: «Ба́тюшка посьветы́в – то га́то шчыта́ецца прыло́жана могы́ла. Ка́жэ: "ужэ́ прыложы́лы". Нару́ба, чы памя́тныка»; «Ка́жэ: "я ужэ́ дочку́ прыложы́ла", шо ужэ́ того́ нару́ба, чы па́мятныка піп посьвяты́в. Это по зако́ну». Аналагічныя ўяўленні характэрны

і для іншых лакальных традыцый: «Хто прыкладáе сві́жые крэсты́, знáчыть йіх осьвя́чвають»; «Тые, котóры вжэ прылóжэны, тых нэ прыкладáлы, тóлько так помынáлы» (Востраў Пінскага р-на Брэсцкай вобл.).

Днём асвячэння нарубаў, згодна з традыцыяй, у вёсцы Парэ Пінскага раёна, як паказалі даныя палявога даследавання, быў *Навськы Вэлыкдэнь*: «Нарýба ранí́й становы́лы, áлэ ждáлы тогó врэ́мені, покы́ль прыежджэ́е [святар. – *В. Ш.*] на той Нáвськы Вэлы́кдэнь, а тапэ́р у нэді́лю. А ні́колы у Нáвськы Вэлы́кдэнь. Посьвéтыть тýю могы́лу, тогó нарýба, да запля́тять ёмý. Да він хóдыть по всіх мóлыцах. Вóдять ёгó. Той кáжэ: гáто мій нарýб, посьветы́, гáто мій. Отакá булá традí́цыя»; «Большынствó прыкладáлы на той Нáвськы Вэлы́кдэнь … Нарýба робы́лы, коб бáтюшко осьветы́в»; «Дожыдáють прыкладáты Нáвського Вэлы́кодня. Піп пры́йидэ, от гáты могы́лы. Хто схóчэ, посьветы́ть шчэ своíю могы́лу [свайго родзіча. – *В. Ш.*]… хоть давно умэр , прывóдыть ёгó, він водóю покрóпыть. Да га посьветы́в».

У вёсцы Парэ Пінскага раёна былі дні поствелікоднага перыяду, звязаныя з наведваннем могілак. Гэта другі дзень Вялікадня і чацвер пасля Вялікадня (*Навськы Вэлыкдэнь*). Інфармант адзначаў: «Як умэ́р ужэ́ у гáтому годý, чы прылóжаны, чы і нэпрылóжаны, то на Пáску ідýть до ёгó, на другы́ дань, ідýть на могы́лу, занэсýть ёмý пáру яéц, побýдуть, поплáчуть там … Носы́лы на другы́ дэнь Пáскы, а у чатвэ́р прыкладáлы».

У сучаснасці адбыліся перамены, звязаныя не толькі з пераходам ад помнікаў, якія мясцовыя жыхары называлі *нарубамі*, да звычайных на сёння помнікаў. Ужо не адбываецца асвячэнне магіл святаром на *Навськы Вэлыкдэнь*, а толькі праз тыдзень пасля Вялікадня – на *Проводы*: «Гáто прыкладáлы пóсля Пáскы в ты́ждэнь. Гáто Проводня́я нэді́ля. Пóсля Пáскы на Проводнýй нэді́лі в ты́ждэнь». Хаця ў памяці старэйшых жыхароў вёскі менавіта *Навськы Вэлыкдэнь* – дзень, калі прыкладалі*:* «А тапэ́р ужэ́ пэрэмэны́лы тогó Нáвського Вэлы́кдня»; «Нáвськы Вэлы́кдэнь. Прáзнік був. То мáртвых Пáска булá. То гáто на той Нáвськы Вэлы́кдэнь прыкладáлы” Нáвськы – для мáртвых» (Парэ Пінскага р-на Брэсцкай вобл.).

У пэўным кантрасце з разгледжаным лакальным заходнепалескім «прыкладаты» былі іншыя лакальныя традыцыі. Даследчыкі адзначаюць, што «пры гэтым найбольшую праблему складае мноства назваў, якія выкарыстоўваюцца ў розных кутках Палесся для абазначэння адных і тых жа або падобных рэалій, а таксама розныя рэаліі, што называюцца аднолькава пры прадзвіжэнні ў глыб Заходняга Палесся» [3, с. 467]. Згодна з данымі мінулага, з намінацыяй «прыкладзіны» звязаны розныя, хоць часам і падобныя рэаліі: «И теперь белорусы через год после чьей-нибудь смерти совершают так называемые *прикладины*, т. е. кладут на могилу доску, иногда с выгибом, чтобы она обхватывала могилу, как седло» [6, с. 91].

У іншых выпадках гэта блізкія рэаліі, якім уласцівы іншыя назвы. Як адзначаў Францішак Віславух, «магілы мужчын прывальваюцца дубовымі калодамі з тоўстым сукам, узнесеным угару … і цяпер называюць гэтыя надмагільныя помнікі “баранамі” (в. Багданаўка Лунінецкага р-на)» [1, с. 215].

У вёсцы Багданаўка Лунінецкага раёна Брэсцкай вобласці дубовыя калоды на вясковых могілках, якія захаваліся да гэтага часу, як сведчаць даныя нашых палявых даследаванняў, носяць назву *пры́клад*. Інфарманты адзначаюць, што ў мінулым гаварылі: «пры́клад трэ́ба робы́ты»; «пры́клад зробы́лы». Гэта азначала, што «коло́да з ду́ба» і «крэста́ з хво́йі ро́блять. Хто з ду́ба, хто з хво́йі»; «То́ко коло́да з ду́ба». *Пры́клад* ставілі па ўсім: мужчынам, жанчынам, дзецям. Але калі дзіця памрэ неахрышчаным, то не ставілі.

Пры́клад у дадзенай лакальнай традыцыі – дубовая калода з сучком, напраўленым уверх, на якім робяць крыжык. Інфарманты адзначаюць, што «на тым сучку́ ста́влять крэ́стіка, высэка́ють».

У вёсцы Багданаўка адзначалася трое Дзядоў: «пэ́рэд Па́схою, пэ́рэд Тры́йцою, пэ́рэд Вэлі́кым посто́м». Звычайна два дні: пятніца і субота. Згодна з традыцыяй, *пры́клад* у мінулым рыхтавалі да Дзядоў: «Вжэ Дэды́ прыхо́дять, вжэ нашыху́ють коло́ду, прыгото́влять крэста́». Але прыложваюць менавіта на асеннія Дзяды, як адзначаюць інфарманты, «на осенні. От гэ́ты, шо пэ́рэд Вэлі́кым посто́м»; у суботу «на Дэды́ вра́но вжэ на коню́ вэзу́ть обяза́тельно. На Дэды́ вэзу́ть вжэ пры́клад … там прыло́жать».

Пасля ўстаноўкі калоды, крыжа маліліся. Некаторыя прыносілі маленькую буханачку хлеба, іншыя пасыпалі магілу памерлага зернем. Пасля гэтага вярталіся дамоў, запальвалі свечку, садзіліся за стол. Уяўленні аб узаемазалежнасці жывых і памерлых пакаленняў [5] прадвызначалі неабходнасць традыцыйных абрадавых практык шанавання продкаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Палессе : фотаздымкі з дваццатых і трыццатых гадоў / Г. Рушчык пры супр. Г. Энгелькінг. – Варшава : Ін-т мастацтва Пол. акад. навук, 1999. – 255 с.
2. Раманюк, М. Мелодыі народнага характва / М. Раманюк // Літаратура і мастацтва. – 1980. – 15 жніўня. – С. 13 – 14.
3. Цыхун, Г. А. Полесские нарубы (лингвоэтнический аспект) / Г. А. Цыхун // Язык культуры: семантика и грамматика : к 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923 – 1996) / отв. ред. С. М. Толстая. – М., 2004. – С.466 – 475.
4. Шарая, В. М. Родавая свядомасць у традыцыйнай духоўнай культуры народаў Усходняй і Паўднёва-Усходняй Еўропы / В. М. Шарая // Мовазнаўства. Літаратуразнаўства. Фалькларыстыка: XIV Міжнар. з’езд славістаў, Охрыд, 2008 г. : даклады беларускай дэлегацыі / НАН Беларусі ; Беларускі камітэт славістаў. – Мінск, 2008. – С. 321 – 334.
5. Шарая, В. М. Сацыякультурныя асаблівасці родавых уяўленняў славян у кантэксце традыцыйнай духоўнай культуры еўрапейскіх народаў / В. М. Шарая // Мовазнаўства. Літаратуразнаўства. Фалькларыстыка : XV Міжнар. з’езд славістаў, Мінск, 20-27 жніўня 2013 г. : даклады беларускай дэлегацыі / НАН Беларусі [і інш.] ; рэдкал. : А. А. Лукашанец (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2013. – С. 333 – 344.
6. Янчук, Н. По Минской губернии / Н. Янчук // Скарыніч : літаратурна-навуковы гадавік. – М., 2002. – Вып. 5. – С. 89 – 93.
7. Charaïa, O. Représentations archaïques concernant la lignée dans les lamentations rituelles / O. Charaïa // Cahiers slaves. – Paris, Université Paris-Sorbonne, 2013. – № 13. – P. 43–63.

8. Filipović, M. Methoden der Urbarmachung in Jugoslawien / M. Filipović // Getreidebau in Ost- und Mitteleuropa / ed. by I. Balassa. – Budapest, 1972. – S. 179 – 204.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются традиционные представления белорусов, связанные с поминовением умерших, которые проявлялись в таких локальных традиционных практиках на могилах, как «прыкладзіны», а также в практиках, которые назывались «прыкладаць», «пры́клад зрабіць».

SUMMARY

In article the traditional representations of Belarusians connected with a commemoration of the dead who were shown in such local traditional practicians on graves as «prykladziny», and also in practicians who were called «prykladats», «pryklad zrabits» are considered.

Шаўчэнка Я. С.

ЭВАЛЮЦЫЯ ТРАДЫЦЫЙНЫХ УЯЎЛЕННЯЎ БЕЛАРУСАЎ ПРА ДЗІКАРОСЛЫЯ РАСЛІНЫ КАНЦА XIX – ПАЧАТКУ XXI СТ: ГІСТАРЫЯГРАФІЯ ПРАБЛЕМЫ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 16.03.2015)

Актуальнасць вывучэння традыцыйных уяўленняў беларусаў, звязаных з дзікарослымі раслінамі, абумоўлена перш за ўсё спецыфікай прыродных умоў. Больш за 1/3 тэрыторыі Беларусі складалі вялікія лясныя масівы, і, адпаведна, існавала значная колькасць дзікарослых раслін, што дазваляе меркаваць аб значнасці і маштабах выкарыстання апошніх не толькі ў гаспадарцы, але і ў рытуальна-магічных практыках мясцовага насельніцтва пры правядзенні важнейшых свят і абрадаў. Эвалюцыя традыцыйных уяўленняў беларусаў пра дзікарослыя расліны канца XIX – пачатку XXI ст. набывае асаблівую актуальнасць з-за адсутнасці этналагічнага даследавання па дадзенай праблеме і яе тэарэтычнага асэнсавання.

Гістарыяграфія праблемы разглядаецца ў рамках XIX – пачатку XXI ст., абраных у якасці асноўнага гістарычнага перыяду для вывучэння эвалюцыі традыцыйных уяўленняў беларусаў пра дзікарослыя расліны. Гісторыю этналагічнага вывучэння дадзенай праблематыкі ўмоўна можна падзяліць на тры асноўныя перыяды: 1) канец XIX – пачатак XX ст.; 2) пачатак XX ст. – 1990-я гады; 3) 1990-я гады – пачатак XXI ст.

У большасці навуковых прац беларускіх вучоных канца XIX – пачатку XX ст. (М. Я. Нікіфароўскі [1], П. В. Шэйн [3] і інш.) дадзенай праблематыцы не адводзілася самастойнага месца, і яна ўключалася ў раздзелы, прысвечаныя побыту, культуры, вераванням увогуле. Адбывалася актыўнае назапашванне этнаграфічных матэрыялаў, якія ў цэлым мелі апісальны характар.

Крыніцай каштоўных матэрыялаў, што ўтрымліваюць звесткі пра традыцыйныя ўяўленні, звязаныя з дзікарослымі раслінамі ў гэты перыяд, з’яўляюцца працы М. Я. Нікіфароўскага. Сярод іх – «Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности»

[1], у якой аўтар закранае міфалагічныя аспекты, звязаныя з лясной прасторай. М. Я. Нікіфароўскі прыводзіць сімвалічныя прадпісанні традыцыйных правіл паводзін у лесе, накіраваных на забеспячэнне паспяховага кантакту чалавека і расліннага свету. У нарысах «Освящённые предметы и отношение к ним простонародья Витебской Белоруссии» аўтар звярнуў увагу на сімвалічны статус вярбы ў беларускай культуры і акрэсліў рытуальна-магічныя практыкі, звязаныя з яе выкарыстаннем [2].

Шэраг звестак аб дзікарослых раслінах у штодзённым і святочным жыцці беларусаў падаецца ў другім (1893) і трэцім томе (1902) этнаграфічнага зборніка П. В. Шэйна, дзе аўтар прыводзіць шматлікія казкі і песні, у якіх фігуруюць дзікарослыя расліны і дрэвы [3, с. 72 – 73], а таксама звяртае ўвагу на стаўленне беларусаў да лесу і яго дароў [4, с. 20].

Звесткі агульнага характару аб раслінным свеце ў адзначаны перыяд сустракаюцца ў дзявятым томе навукова-папулярнага выдання «Россия. Полное географическое описание нашего Отечества» [5], дзе ў раздзеле «Раслінны і жывёльны свет» падаецца характарыстыка мясцовай флоры з прывядзеннем тутэйшых назваў раслін. Нягледзячы на апісальны характар і фрагментарнасць прац гэтага перыяду, яны з’явіліся эмпірычнай базай і спрыялі больш грунтоўнаму даследаванню традыцыйнай культуры беларусаў у наступныя перыяды.

У пачатку ХХ ст. – 1990-я гады традыцыі вывучэння народных уяўленняў, звязаных са светам дзікарослых раслін, працягнуў А. Сержпутоўскі ў зборніку «Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў» [6], створаным як вынік шматгадовых экспедыцый аўтара на тэрыторыю Палесся.

Даследаваннем рытуальна-магічных практык, звязаных з дрэвамі як прадстаўнікамі дзікарослай флоры ў традыцыйнай духоўнай культуры беларусаў, займаўся расійскі вучоны Д. К. Зяленін. Яго артыкул «Тотемический культ деревьев у русских и у белорусов» [7] з’яўляецца адной з асноўных прац па праблематыцы за акрэслены перыяд. Д. К. Зяленін упершыню даў падрабязную характарыстыку абрадавых дазволаў і забарон на высяканне дрэваў, звярнуў увагу на прычыны падобнага стаўлення да расліннасці і ўзнікнення культу дрэў у славян. Падобныя аспекты, звязаныя са светапоглядным успрыманнем дрэў у межах абрадаў і рытуалаў беларусаў, падрабязна разглядаліся ў працы Д. Зяленіна ўпершыню, што сведчыць пра яе асаблівую каштоўнасць для тагачаснай этнаграфічнай навукі.

З пачатку 1930-х гадоў савецкая этнаграфічная навука ў межах агульнанавуковай плыні перажывае перыяд, калі прыярытэтным накірункам для даследаванняў становіцца вывучэнне матэрыяльнай культуры насельніцтва. Нешматлікія працы, апублікаваныя ў дадзены перыяд, былі накіраваны на вырашэнне практычных пытанняў па ўжыванні дзікарослых раслін у штодзённым жыцці. Прыкладам могуць служыць брашуры з рэкамендацыямі па выкарыстанні раслін «Каляндар дзікарастучых культур БССР» [8], «Што павінен ведаць грыбавар і загатавіцель дзікарастучых пладоў, ягад і грыбоў» [9].

Сярод абагульняльных прац пасляваеннага часу, што ўтрымліваюць асобныя звесткі аб дзікарослых раслінах у межах матэрыяльнай культуры, варта адзначыць даследаванне «Полесье. Материальная культура» [10], у якім даецца характарыстыка побыту жыхароў Палесся, а сярод дапаможных заняткаў вылучаецца збіральніцтва [10, с. 173 – 177].

Такім чынам, адметнай рысай гістарыяграфіі савецкага перыяду з’яўляецца адносна невялікая колькасць прац і іх скіраванасць на вывучэнне пераважна матэрыяльнага аспекту ўжывання дзікарослых раслін, што было вынікам уплыву прыярытэтных накірункаў даследавання ў тагачаснай этнаграфічнай навуцы. Выключэннем з’яўляецца артыкул Д. Зяленіна, які вылучаецца з агульнага шэрагу навуковых прац.

Сучасны перыяд (1990-я гады – пачатак XXI ст.) характарызуецца павелічэннем колькасці навуковых прац па праблематыцы, асабліва на мяжы з фалькларыстыкай і этнабатанікай.

Тэарэтычнае асэнсаванне назапашанага матэрыялу па праблематыцы ў энцыклапедычным слоўніку «Беларуская міфалогія» відавочна ў шэрагу навуковых артыкулаў, прысвечаных асобным дзікарослым раслінам і дрэвам (М. Малоха, Л. Салавей) [11], С. Санько [12; 13]. У артыкулах характарызуюцца аспекты выкарыстання раслін у штодзённым і святочным жыцці беларусаў, у тым ліку і ў рытуальна-магічных практыках, адзначана іх роля ў традыцыйным светапоглядзе.

З канца XX ст. з’яўляецца публікацыя значнай колькасці даследаванняў па адзначанай тэме. Найбольшы ўклад у распрацоўку праблематыкі зроблены беларускай даследчыцай І. Швед, якая спецыялізуецца на вывучэнні расліннага свету ў цэлым, а таксама асобных яго элементаў у межах вуснай народнай творчасці беларусаў. Адной з важнейшых прац з’яўляецца манаграфія «Раслінныя сімвалы беларускага фальклору» [14], дзе аўтар праводзіць грунтоўны аналіз раслiннай сімволікі праз прызму фальклору, раскрывае яе паходжанне, прасочвае эвалюцыю, а таксама дае характарыстыку яе функцыянальнага аспекту.

У наступных манаграфіях «Дэндралагічны код беларускага традыцыйнага фальклору» [15] і «Космас і чалавек у дэндрахраналагічным кодзе беларускага фальклору» [16] І. Швед надае асноўную ўвагу характарыстыцы кода як адной з важных частак міфапаэтычнай карціны свету беларусаў, акрэсліваючы вялікую ролю дрэў у светапоглядным успрыманні чалавека.

Артыкул даследчыцы «Сімволіка дзікарослых і акультураных дрэў у вуснапаэтычнай творчасці беларусаў» з’яўляецца працягам у распрацоўцы праблематыкі [17]. На аснове ўласных палявых даследаванняў І. Швед пры дапамозе функцыянальна-семантычнага метаду аналізуе статус дзікарослых і акультураных дрэў, падзяляючы іх на «мужчынскія» і «жаночыя», а таксама дае характарыстыку раслін адносна іх станоўчай ці адмоўнай канатацыі [17]. У артыкуле «Образ ели в белорусской фольклорной картине мира (в общеславянском контексте)» [18] даследчыца, абапіраючыся на фальклорныя матывы, аналізуе народныя стэрэатыпы, звязаныя з вобразам дрэва.

Асабліваму статусу лесу ў традыцыйных уяўленнях беларусаў прысвечаны артыкул Т. Валодзінай і У. Лобача «Мифологический статус и ритуальные функции леса в народной медицине белорусов» [19]. Лес вызначаецца даследчыкамі як частка своеасаблівага міфалагічнага цэнтра, якая мае высокі сакральны статус.

Сярод айчынных даследчыкаў, што працуюць ў рэчышчы акрэсленай праблематыкі, варта адзначыць і Т. І. Кухаронак. У артыкуле «Раслінная сімволіка купальскіх варожбаў у кантэксце анімістычнага светасузірання беларусаў Міншчыны» [20], аўтар характарызуе звычай купальскай варажбы пры дапамозе раслін і кветак.

Важнае значэнне па акрэсленай праблематыцы ў межах фалькларыстыкі і этнабатанікі маюць даследаванні расійскіх вучоных, што сведчыць пра вялікую распрацаванасць дадзеных напрамкаў. Гэта працы па этнабатаніцы В. Б. Коласавай, у тым ліку дысертацыя «Лексика и символика народной ботаники восточных славян (на общеславянском фоне). Этнолингвистический аспект» [21], дзе аўтар дае грунтоўны аналіз не толькі раслінай лексікі, але і шэрагу ўяўленняў і рытуалаў, што характарызуюць стаўленне да раслін у традыцыйнай культуры славян. У артыкуле «Цвет как признак, формирующий семиотический статус растений» [22] В. Б. Коласава робіць спробу прасачыць логіку надзялення дзікарослых раслін тым ці іншым статусам дзякуючы адной з іх аб’ектыўных прыкмет – колеру. Надзвычай цікавай з’яўляецца спроба класіфікацыі аўтарам розных аспектаў адносін паміж раслінным светам і светам дэманалагічных персанажаў у артыкуле «Демонология в славянской этноботанике» [23], лексіка, звязаная з агнём і гарэннем у артыкуле «“Огненные” травы» [24].

Вялікая колькасць прац па этнабатаніцы ў межах славянскай тэрыторыі належыць В. В. Усачовай. У даследаванні «Судьба благословенных и проклятых деревьев в традиционной культуре славян» [25] аўтар аналізуе сітуацыю падзелу дрэў па катэгорыях «свой – чужы» і «добры – дрэнны», спасылаючыся на ўплыў хрысціянскай традыцыі. Важнае значэнне для вывучэння ролі раслін у працэсе космагенезу ў традыцыйным светаўспрыняцці славян мае праца «Мифологические представления славян о происхождении растений» [26], у якой зроблена спроба сістэматызаваць народныя ўяўленні аб паходжанні раслін на агульнаславянскай прасторы. Цікавай для нашага даследавання з’яўляецца праца А. В. Часоўнікавай «Христианские образы растительного мира в народной культуре. Петров крест. Адамова голова. Святая верба» [27].

Даследаваннем фалькларыстычных аспектаў, звязаных з традыцыйнымі ўяўленнямі пра раслінны свет, займаецца Т. А. Агапкіна: «Концепт цветения в традиционной культуре славян» [28] і «Изофункциональность и синонимия в фольклоре, верованиях и обрядах, связанных с деревьями» [29]. У публікацыі «Символика деревьев в традиционной культуре славян: рябина» [30] аўтар раскрывае сімволіку і міфалогію рабіны, вылучаючы яе фітавобраз сярод вобразаў іншых дзікарослых дрэў. Цікавасць уяўляе і дысертацыя Л. П. Князьковай «Растения в укладе жизни мордвы, проживающей на терри-

тории Мордовии. Историко-этнографический аспект» [31], якая ўтрымлівае багаты сістэматызаваны этнаграфічны матэрыял па выкарыстанні дзікарослых раслін у каляндарнай і сямейнай абраднасці мардвы і мае вялікую метадалагічную каштоўнасць для будучых распрацовак.

Гістарыяграфічны аналіз як айчынных, так і замежных даследаванняў, арыентаваных на вывучэнне традыцыйных уяўленняў беларусаў, звязаных з дзікарослымі раслінамі, з пункту гледжання этнаграфіі і сумежных навук, паказаў, што іх кола вельмі шырокае, як і выкарыстанне разнастайнай метадалогіі і навуковых падыходаў. Аднак толькі з пачатку XX ст. пачынаюць з’яўляцца асобныя артыкулы, што мелі на мэце тэарэтычнае асэнсаванне праблемы, асабліва аспектаў, звязаных з практычным выкарыстаннем раслін у штодзённым жыцці беларусаў. У наступныя гады даследаванні працягваюцца ў накірунку вывучэння духоўнай культуры і светапоглядных уяўленняў пра дзікарослыя расліны, што адзначаецца з’яўленнем вялікай колькасці новых прац галоўным чынам расійскіх навукоўцаў пераважна па этнабатаніцы і фалькларыстыцы, у той час як айчынная гістарыяграфія не мае грунтоўных даследаванняў, якія б акрэслівалі этнаграфічны аспект. Такім чынам, традыцыйныя ўяўленні беларусаў аб дзікарослых раслінах канца XIX – пачатку XXI ст. не з’яўляліся аб’ектам спецыяльнага этналагічнага даследавання, адпаведна, праблема з’яўляецца актуальнай для далейшага вывучэння.

ЛІТАРАТУРА

1. Никифоровский, Н. Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губерн. тип., 1895. – 552 с.
2. Никифоровский, Н. Я. Освящённые предметы и отношение к ним простонародья Витебской Белоруссии / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Типо-литография насл. М. Б. Неймана, 1903. – 26 с.
3. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Имп. акад. наук, 1893. – Т. 2. – 715 с.
4. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Имп. акад. наук, 1902. – Т. 3. – 506 с.
5. Россия. Полное географическое описание нашего Отечества / под ред. В. П. Семёнова. – СПб. : Изд. А. Ф. Девриена, 1905. – Т. 9. Верхнее Поднепровье и Белоруссия. – 620 с.
6. Сержпутоўскі, А. Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў / А. Сержпутоўскі ; Беларус. акад. навук., Аддз. гуманіт. навук. – Мінск, 1930. – 284 с.
7. Зеленин, Д. Тотемический культ деревьев у русских и белорусов / Д. Зеленин // Известия АН СССР. Отделение общих наук. – 1933. – № 6. – С. 531 – 629.
8. Захарыч, Ф. Ф. Каляндар дзікарастучых культур БССР / Ф. Ф. Захарыч. – Мінск : Дзяржвыд БССР, 1945. – 46 с.
9. Захарыч, Ф. Ф. Што павінен ведаць грыбавар і загатавіцель дзікарастучых пладоў, ягад і грыбоў / Ф. Ф. Захарыч. – Мінск : Дзяржвыд БССР, 1945. – 45 с.
10. Полесье. Материальная культура / В. К. Бондарчик [и др.] ; редкол. : В. К. Бондарчик, Р. Ф. Кирчив (отв. ред.). – Киев : Наукова думка, 1988. – 448 с.
11. Малоха, М. Вярба / М. Малоха, Л. Салавей // Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік. – Мінск, 2004. – С. 106.

12. Малоха, М. Елка / М. Малоха, С. Санько // Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік. – Мінск, 2004. – С. 159 – 160.
13. Санько, С. Лес / С. Санько // Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік. – Мінск, 2004. – С. 283 – 285.
14. Швед, І. А. Раслінныя сімвалы беларускага фальклору / І. А. Швед. – Брэст : Выд-ва Брэст. дзярж. ун-та, 2000. – 159 с.
15. Швед, І. А. Дэндралагічны код беларускага традыцыйнага фальклору / І. А. Швед. – Брэст : БрДУ імя А. С. Пушкіна, 2004. – 301 с.
16. Швед, І. А. Космас і чалавек у дэндрахраналагічным кодзе беларускага фальклору / І. А. Швед. – Брэст : БрДУ, 2006. – 129 с.
17. Швед, І. А. Сімволіка дзікарослых і акультураных дрэў у вуснапаэтычнай творчасці беларусаў / І. А. Швед // Веснік Брэсцкага ўніверсітэта. Серыя філалагічных навук. – 2007. – № 2. – С. 26 – 33.
18. Швед, И. А. Образ ели в белорусской фольклорной картине мира (в общеславянском контексте) / И. А. Швед // Этноботаника: растения в языке и культуре. Труды Института лингвистических исследований РАН. – М., 2010. – С. 362 – 371.
19. Володина, Т. В. Мифологический статус и ритуальные функции леса в народной медицине белорусов / Т. В. Володина, В. А. Лобач // Этноботаника: растения в языке и культуре. Труды Института лингвистических исследований РАН. – М., 2010. – С. 190 – 200.
20. Кухаронак, Т. І. Раслінная сімволіка купальскіх варожбаў у кантэксце анімістычнага светасузірання беларусаў Міншчыны / Т. І. Кухаронак // Культура и быт белорусов в этнографических исследованиях и музейных коллекциях : материалы Междунар. науч. конф., Минск, 7-8 июня 2012 г. / НАН Беларуси, ИН-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы ; гл. ред. А. И. Локотко. – Минск, 2012. – С. 164 – 167.
21. Колосова, В. Б. Лексика и символика народной ботаники восточных славян (на общеславянском фоне). Этнолингвистический аспект : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.02.03 / В. Б. Колосова ; СПб. гос. ун-т. – М., 2003. – 19 с.
22. Колосова, В. Б. Цвет как признак, формирующий семиотический статус растений / В. Б. Колосова // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/folklore/kolosova4.htm. – Дата доступа: 10.02.2015
23. Колосова, В. Б. Демонология в славянской этноботанике / В. Б. Колосова // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/folklore/kolosova7.htm. – Дата доступа: 10.02.2015
24. Колосова, В. Б. «Огненные” травы / В. Б. Колосова // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/folklore/kolosova8.htm. – Дата доступа: 10.02.2015
25. Усачёва, В. В. Судьба благословенных и проклятых деревьев в традиционной культуре славян / В. В. Усачёва // Этноботаника: растения в языке и культуре. Труды Института лингвистических исследований РАН. – М., 2010. – С. 130 – 164.
26. Усачёва, В. В. Мифологические представления славян о происхождении растений / В. В. Усачёва // Славянский и балканский фольклор : сб. ст. / отв. ред. С. М. Толстая. – М, 2000. – С. 252 – 300.
27. Часовникова, А. В. Христианские образы растительного мира в народной культуре. Петров крест. Адамова голова. Святая верба / А. В. Часовникова. – М. : Индрик, 2003. – 248 с.
28. Агапкина, Т. А. Концепт цветения в традиционной культуре славян / Т. А. Агапкина // Славяноведение. – 2014. – № 6. – С. 35 – 46.

29. Агапкина, Т. А. Изофункциональность и синонимия в фольклоре, верованиях и обрядах, связанных с деревьями / Т. А. Агапкина // Славянский мир в третьем тысячелетии. Образ России в славянских странах. – М., 2012. – 464 с.

30. Агапкина, Т. А. Символика деревьев в традиционной культуре славян: рябина / Т. А. Агапкина // Этноботаника: растения в языке и культуре. Труды Института лингвистических исследований РАН. – М., 2010. – С. 238 – 253.

31. Князькова, Л. П. Растения в укладе жизни мордвы, проживающей на территории Мордови : историко-этнографический аспект : дис. ... канд. ист. наук : 07.00.07 / Л. П. Князькова. – Чебоксары, 2011. – 285 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается историография проблемы эволюции традиционных представлений белорусов о дикорастущих растениях конца XIX – начала XXI в., сделана попытка систематизации собранного материала в рамках белорусской этнологии.

SUMMARY

The article touches upon the historiography of the evolution of traditional views among the Belorussians on wild plants at the end of the XIX – beg. of the XXI century. An attempt to systemize the collected materials within the framework of Belorussian ethnology has been made.

РАЗДЗЕЛ IV
ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ

Багачова В. Ю.

МАГІЛЁЎСКІ СТРОЙ. АСАБЛІВАСЦІ ВЯСЕЛЬНАГА АДЗЕННЯ XIX – 1-й ПАЛОВЫ XX СТ.

Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў
(Паступіў у рэдакцыю 04.03.2015)

Магілёўская лакальная зона ахоплівае даволі вялікую тэрыторыю: у яе склад уваходзяць сучасныя раёны Магілёўскай (Бялыніцкі, Быхаўскі, Горацкі, Круглянскі, Магілёўскі, Слаўгарадскі, Чавускі, Шклоўскі) і Віцебскай (Аршанскі, Дубровенскі, Талачынскі) абласцей.

Святочны комплекс жаночага і мужчынскага адзення на гэтай тэрыторыі меў як шмат агульнага з іншымі строямі Падняпроўя, так і ўнікальныя рысы, якія і дазваляюць разглядаць яго ў статусе самастойнай адзінкі. Да іх адносяцца стрыманасць аздаблення, перавага традыцыйных складнікаў адзення ў параўнанні з усходнімі раёнамі Магілёўшчыны, большая колькасць ахраматычных элементаў (палатно кашулі, фартуха, часам спадніцы, порткі, верхняе адзенне). Жаночы святочны строй меў два варыянты: з гарсэтам і без яго.

Унікальным фактычным матэрыялам з’яўляецца поўны вянчальны строй канца XIX ст. з вёскі Галяні Магілёўскага раёна, які ўтрымліваецца у фондах Расійскага этнаграфічнага музея. Па словах М. Ф. Раманюка, «апроч вянка ён мала чым адрозніваецца ад звычайнага святочнага ўбору дзяўчат рэгіёну. Дадзены касцюм маладой складаецца з кашулі, спадніцы, фартуха, пояса, пацерак і вянка са стужкамі» [1, с. 731].

На гэтай тэрыторыі пераважалі жаночыя святочныя кашулі паліковага крою з адкладным каўняром, каўняром-стойкай ці аблямаванай гарлавінай, завязанай чырвонай тасёмкай ці схопленай дэкаратыўнай запанкай. Святочныя кашулі шылі суцэльнымі з тонкага, кужэльнага палатна [2, с. 150]. Рукаў завяршаўся прамымі каўнерцамі, часам – брыжамі ці маршчэннем. Разнастайным быў і крой рукава: з дзвюх прамавугольных полак, з вялікай трохвугольнай устаўкай, маленькімі ластавіцамі і падобным. Кампазіцыя аздаблення, наадварот, бытавала дастаткова ўстойлівая і простая: шырокія, розныя па арнаменце бардзюры ў ніжняй частцы паліка і ў верхняй частцы рукава, вузкія – на каўнерцах. Арнамент на паліках і каўнерцах пераважаў рамбічны, у верхняй частцы рукава – геаметрызаваны раслінны. Выконваўся ён у бранай тэхніцы ткацтва ці вышыўкай процягам, лікавай гладдзю, крыжыкам.

Вянчальная кашуля з вёскі Галяні Магілёўскага раёна выканана ў мясцовых традыцыях. Яна пашыта з даматканай ільняной тканіны з падточкай, мае паліковы крой з каўняром-стойкай. Аздабленне рамбічным арнаментам на паліках і ў верхніх частках рукавоў выканана вышыўкай процягам чырвонымі ніткамі, на каўнерцах – чырвона-чорнай вышыўкай крыжыкам [1, с. 731]. Рэканструкцыя вясельнай кашулі ў Музейным комплексе гісторыі і культуры

Аршаншчыны [3, КП 4640] аздоблена па каўняры, каўнерцах, паліках і ў верхняй частцы рукавоў арнаментам на аснове геаметрызаваных васьміпялёсткавых кветак і ромбаў, падзеленых касымі крыжамі.

У магілёўскім строі выкарыстоўвалася некалькі відаў спадніц (камлёт, андарак, дрылішак), якія адрозніваліся ў першую чаргу сыравінным складам тканіны. Саян сустракаўся толькі ў памежных са Смаленшчынай раёнах (Горацкі раён Магілёўскай вобласці, Дубровенскі раён Віцебскай вобласці) і быў складнікам штодзённага, а не святочнага адзення. Часткай святочнага строю з'яўлялася спадніца з паўваўнянай даматканай чатырохнітовай тканіны – камлёт. Яна шылася з пяці полак, якія збіраліся зверху на пояс у зборкі ці складкі. Малюнак тканіны выкарыстоўваўся папярочна-паласаты ці ў клетку, але нават у клетцы часта дамінавала папярочная накіраванасць, што рабіла сілуэт крыху больш прыземістым, чым у суседніх строях Падняпроўя. Улюбёным прыёмам было запальванне і ўзбагачэнне насычана-пярэстага каларыту белымі тонкімі лініямі.

Андарак шыўся, як і камлёт, з чатырох-пяці полак даматканай двухнітовай, але ваўнянай тканіны белага ці бела-чорнага колеру, якую збіралі на пояс у буйную складку. Пасля ткання ў хатніх умовах аднатонную ці клятчастую тканіну спецыяльныя рамеснікі валялі і фарбавалі ў сіні, зялёны ці чорны колер.

Падобным мастацкім ладам валодалі і льняныя ці баваўняныя спадніцы-дрылішкі. Тканіну для іх вырабу ткалі ў дробныя клеткі ці паскі. Як адзначыў М. Ф. Раманюк, у арэале пашырэння набіўнога промыслу на поўначы Беларусі былі пашыраны спадніцы ў бела-сінюю, сіне-жоўта-белую, бела-цагляную і зялёна-сіне-чорную клетку [1, с. 728]. Па падоле яны аздабляліся яркай стужкай або тасёмкай. Выкарыстанне для іх вырабу прамысловых фарбавальнікаў, увага да аздаблення падола сведчаць пра ўваходжанне такіх спадніц у святочныя строі. Да гэтага тыпу адносіцца і вясельная спадніца з вёскіГаляні Магілёўскага раёна. Яна выраблена з канапляна-льняной тканіны ў сіне-карычневую клетку, па нізе падшыты чырвоны ваўняны шнур [1, с. 731]. Вясельная спадніца «дрыляк(х)» з вёскі Бальшая Зімніца Слаўгарадскага раёна канца XIX ст. [4, КП 7659] пашыта з пяці полак двухнітовай льняной тканіны ў клетку: пярэдняя полка прамая, астатнія сабраны ў дробную густую зборку. Невялікая клетка тканіны ўтворана перасячэннем аднолькавага рапорту рознакаляровых нітак асновы і ўтку: паласа з трох белых вузкіх шлякоў (8 нітак) з чырвонымі пражылкамі (3 ніткі) чаргуецца з крыху больш шырокай сіне-чырвона-сіняй паласой (12-10-12 нітак). З клятчастай тканіны іншага малюнку зроблена верхняя устаўка пярэдняй полкі, што закрывалася фартухам пры нашэнні. Яна мае буйнейшы рапорт, пабудаваны на перасячэнні двух шырокіх шлякоў: першы складаецца з шасці сініх і пяці белых палосачак аднолькавай шырыні (4 ніткі), другі – з трох белых і дзвух сініх роўных (14 нітак) палос.

Найбольш распаўсюджаным відам фартуха быў шырокі (каля 130 см) двух- або трохполкавы фартух-«трыпольнік», пашыты з белай даматканай тканіны. Для стварэння палатна выкарыстоўвалася не толькі палатнянае перапляценне, але і шасцінітовая тэхніка ткацтва. Шэра-белыя рознамаштабныя прамавугольнікі складваліся ў матывы «ліцвякі», «дымкі», «дысы». Ніз фартуха

аздабляўся чырвоным бардзюрам рамбічна-геаметрычнага арнаменту ў бранай тэхніцы ткацтва ці кветкава-расліннага, вышытага крыжыкам, а таксама чырвонымі або чырвона-белымі мохрыкамі. Такія варыянты былі распаўсюджаны яшчэ ў пачатку XX ст. Трохполкавы вясельны фартух з вёскі Галяні Магілёўскага раёна пашыты з кужэльнага палатна і аздоблены па нізе бардзюрам (шырынёй 8,5 см) чырвонага бранага і шлякамі шашачнага арнамента [1, с. 731]. Для рэканструкцыі вясельнага фартуха [3, КП 4671] выкарыстаны арнамент з гірлянд кветак і дубовага лісця.

Характэрная для гэтага строю кароткая безрукаўка-кабат афармлялася па нізе круглым валікам і мысікам спераду. Валік дыяметрам каля 1,5 см утвараўся абшываннем палатном пасмачкі лёну і служыў для ўтрымання цяжкой спадніцы-камлёта вышэй за талію. Безрукаўка кроілася з чатырох частак (спінка, дзве бакавыя і адна нагрудная) з «сярэбранай ці залацістай парчы, іншы раз перабранай буйна-рапортнымі кветкамі чырвона-фіялетавых і зялёных колераў» [1, с. 729]. Мела глыбокі прамавугольны выраз гарлавіны і кароткі мысік спераду ўнізе, які зрокава выцягваў сілуэт. Па сведчанні П. В. Шэйна, у канцы XIX ст. кабат ўяўляў сабой «род гарсэта, які мае, як і камізэлька, поўную спінку і плечы без каўняра. Вырабляўся з парчы, аксаміту і яркага колеру сукна “ў попліку” з тугім валікам вакол ніжняга зрэзу … і туга зашпільваўся пасярэдзіне грудзей “гафтыкамі” і “гаплікамі» [5, с. 31]. Таксама П. В. Шэйнам адзначалася, што гарсэт спраўляўся адзін раз у жыцці дзяўчыны (верагодна, для вяселля) і данашваўся пасля шлюбу.

На поўдні і захадзе гэтай зоны гарсэт-камізэльку шылі з аксаміту, шарсцянкі чырвонага, сіняга колеру з нешырокай, сабранай у зборкі ці складкі або цэльнакроенай у кліны баскай і аздаблялі кантраснымі па колеры тасёмкамі і шнурамі.

Паясы як у жаночым, так і ў мужчынскім строях былі вузкія, з рамбічна-геаметрычным ці шашачным узорам, тканыя на дошчачках ці бердзечку ў тры-чатыры колеры [3, КП 2443, КП 2229]. Канцы афармляліся кутасамі або махрамі з бісерным перапляценнем, як у мсціслаўска-клімавіцкай зоне. Круглыя паясы завяршаліся пампонамі. Цікавае завяршэнне меў вясельны жаночы пояс з вёскі Галяні Магілёўскага раёна, тканы на дошчачках з чырвоных, сініх, зялёных і аранжавых ваўняных нітак. Яго канцы раздвойваліся і афармляліся рознакаляровымі пампонамі [1, с. 731]. Поясам двойчы агортвалі стан і ў жаночым строі завязвалі спераду па цэнтры ці збоку, а ў мужчынскім – пакідалі канцы спераду з двух бакоў.

Сярод упрыгажэнняў выкарыстоўваліся пацеркі і металічныя крыжыкі на каляровых стужках. Найбольш цаніліся бурштынавыя («янтары») і каралавыя («каралі», «кралі») пацеркі, якія перадаваліся ў спадчыну [5, с. 26]. Так, каралі 1930 г. з вёскі Сава Горацкага раёна [3, КП 2204] уяўляюць сабой вясла з сямі нітак невялікіх каралавых пацярынак і адной са шкляных круглых пацерак белага і залатога колераў, а вясельныя каралі з вёскі Галяні Магілёўскага раёна – шэсць нітак з дутых пацярынак і бісеру [1, с. 731].

Дамінантай у вясельным строі, безумоўна, служыў галаўны ўбор. Маладой заплятаді касу і апраналі на галаву «“вянок”, зроблены з абрэзкаў розных

стракатых чырвоных тканін, пазалочанай паперы, а летам з натуральных кветак; да яго прышываецца мноства рознакаляровых “стужак”» [7, с. 486].

Вянок-абручык (як самастойны галаўны ўбор, так і ў складзе састаўнога) быў шырока распаўсюджаны ў XIX ст. на гэтай тэрыторыі, у Чавускім раёне яго аздаблялі ззаду стужкамі ружовага, сіняга і зялёнага колераў [1, с.731].

У пачатку XX ст. на Магілёўшчыне бытаваў даволі вялікі па вышыні (каля 12 см) вянок, упрыгожаны па ўсёй шырыні рознакаляровымі каснікамі (тасёмкамі, стужкамі, штучнымі кветкамі) [8, с. 37].

На поўдні зоны (у былым Быхаўскім павеце) быў распаўсюджаны падобны да неглюбскага кубка своеасаблівы клабук без дна (вянок на цвёрдай аснове), пакрыты стужкамі, каснікамі, перакрыжаванымі ззаду доўгімі канцамі. Для яго збіралі і звязвалі на макаўцы валасы, а затым плялі з іх дзве касы [9, с. 245].

Для магілёўскай лакальнай зоны быў таксама характэрны шматслойны галаўны ўбор. Так, убор з вёскі Галяні Магілёўскага раёна [10, інв. № 292-20] складаўся са скіндачкі («хусты»), вянка і касніка (малюнак 1, 2). «Хуста» ўяўляе сабой белы кужэльны ручнік, складзены па даўжыні ў 4 столкі і завязаны ззаду на вузел. Канцы яго ўзорыста затканы дзвюма чырвонымі палосамі (бавоўнай) геаметрычнага арнаменту (асноўны матыў – васьміпрамянёвая зорка), паміж якімі зроблена мярэжка, а краі ручніка аздоблены белымі самаробнымі карункамі, вязанымі кручком. Вянок на цвёрдай аснове вышынёй 15,5 см пашыты з працукраванай для пругкасці паперы, з абодвух бакоў абклеенай залатой фальгой. Вонкавы бок упрыгожаны папяровымі кветкамі накшталт гваздзікоў з дробных пялёсткаў і руж чырвонага, ружовага, жоўтага і блакітнага колераў. Кветкі прымацаваны ў тры рады, прамежкі паміж імі запоўнены залатымі папяровымі лісточкамі. Ззаду да вянка прымацаваны каснік з 10 пазументных стужак аранжавага, малінавага, ружовага, блакітнага, сіняга і зялёнага колераў.

Малюнак 1, 2. Вянок-абручык. Магілёўшчына

У другой палове вяселля вясельны вянок маладой спачатку мянялі на шапку маладога [7, с. 490], а затым – на жаночы галаўны ўбор. Раней гэта быў чапец з наміткай: «Яна была кароткай (набліжалася да двухполкавай хусткі) і драпіравалася па верху галавы» [1, с. 730]. У XX ст. замест наміткі выкарыстоўваліся разнастайныя па якасці і малюнку фабрычныя хусткі.

Святочным абуткам служылі скураныя чаравікі на абцасах, якія шылі кароткімі (да шчыкалаткі) ці высокімі (да сярэдзіны лыткі) і шнуравалі спераду або збоку тонкімі раменьчыкамі, каляровымі шнуркамі [11, с. 11], зашпільвалі на гузікі ці гаплікі.

У 1-й палове XX ст. (хутчэй, у пасляваенны час) старадаўнія традыцыі ў вясельным адзенні саступілі гарадской модзе. Занатавана, што ў Слаўгарадскім раёне (в. Гіжэнка) маладая апранала белую сукенку і вянок [9, с. 245].

Мужчынскі святочны строй утваралі тунікападобная кашуля, падперазаная поясам, і белыя палатняныя ці ваўняныя нагавіцы. Святочны і вясельны мужчынскі строй дапаўнялі палатняная ці ваўняная камізэлька са стаячым каўняром, высокія скураныя боты, галаўны ўбор (белая магерка з лямцу, картуз) і шыйная хусцінка з вышытымі чырвоным колерам канцамі [12, с. 301]. Адзенне для вяселля павінна было быць новым [7, с. 486]. У вёсцы Бяседавічы Хоцімскага раёна шапку жаніху апранаць забаранялася. Т. Б. Варфаламеева адзначыла, што строй маладога складаўся (відаць, у 1-й палове XX ст.) з кашулі-касавароткі з даматканай ці фабрычнай тканіны, фабрычных цёмных портак, плеценага пояса, завязанага злева, і ботаў. Пры паступовым набліжэнні да гарадскіх фасонаў на Магілёўшчыне ніколі не выкарыстоўвалі бутаньеркі з кветак [9, с. 249].

Ужо ў канцы XIX ст. быў распаўсюджаны крой кашулі-касавароткі з вышытай крыжыкам шырокай ці вузкай манішкай. Да прыкладу, святочная кашуля канца XIX ст. з вёскі Акунёўка Аршанскага раёна [3, КП 2138] пашыта з даматканай льняной тканіны. Для аздобленых каўняра, манішкі і каўнерцаў выкарыстана баваўняная тканіна. Вышыты крыжыкам чырвонымі і чорнымі ніткамі малюнак на ўсіх частках розны. Манішка запоўнена лёгкім сіметрычным сеткавым арнаментам з геаметрызаваных разетак-кветак трох тыпаў: сярэдняга памеру сіметрычныя па цэнтры, вялікія сіметрычныя паабапал і дробныя з галінкамі з аднаго боку і крыжыкам з супрацьлеглага – ва ўмоўнай аблямоўцы. У аснове разетак ляжыць ромб з прамастаячым крыжам унутры. Такі ж лёгкі, але несіметрычны арнамент пакрывае каўнер-стойку. Ён падзелены касымі двайнымі лініямі чорнага колеру па сектары, цэнтр якіх займае васьміпялёсткавая кветка, а астатнюю прастору – стылізаваныя галінкі. На каўнерцах вышыты крыжыкам ланцужок з ромбаў, куды ўпісаны чырвоныя васьміпялёсткавыя зоркі, вышытыя касой гладдзю. Спалучэнне розных тэхнік і насычаны малюнак утвараюць пульсуючы і яркі арнамент. Часам на кашулях вышываўся падол [13, с. 224].

Вясельная кашуля пачатку XX ст. з вёскі Стар Аршанскага раёна [3, КП 1090] з даматканага лёну аздоблена больш сціпла, але для яе вырабу выкарыстаны машынны радок. Вузкія бардзюры вышытага крыжыкам геаметрызаванага арнаменту ідуць па каўняры, каўнерцах і планцы з левага боку. Малюнак бардзюраў таксама розны. На каўнерцах чырвоныя чатырохпялёсткавыя кветкі звязаны сцяблінкамі з умоўнымі чорна-чырвонымі лісцікамі-ромбамі. На каўняры асноўны малюнак васьміпрамянёвых зорак утвораны прасветамі палатна праз вышыты

чырвона-чорны фон. Каўнер і абшлагі зашпільваюцца на праразныя петлі і металічныя гузікі. Планка аздоблена вузкім фрагментам сеткавай кампазіцыі дывановага характару: па вертыкалі падзеленыя чорным крыжам чырвоныя квадраты чаргуюцца з ромбамі, у якія закампанаваны васьміканцовыя разеткі складанай формы. Малюнак манішкі зашыты найбольш густа.

Кантрастам вясковай традыцыі ў пачатку XX ст. служыла гарадская мода на кашулі падобнага крою, але з фабрычных тканін (часам чорных і іншых колераў), аздобленыя паліхромнай вышыўкай па каўняры, планцы, каўнерцах і падоле амаль рэалістычнымі раслiннымі матывамі [14].

Паводле рэканструкцыі М. Ф. Раманюка [15, с. 44], строі жаніха і нявесты магілёўскай лакальнай зоны дапаўняліся верхнім суконным адзеннем (світай), якое ўпрыгожвалася стрыманай чорнай контурнай аблямоўкай, «вышыўкай, нашыўкай тасьмы і шнура» [12, с. 303] па абшлагах, каўняры і асабліва па правым крысе. Па кроі і мужчынскае, і жаночае верхняе адзенне было амаль аднолькавым, жаночае рабілі крыху даўжэйшым і больш аздаблялі. Для іх вырабу ў асноўным выкарыстоўвалі сукно белага ці шэрага колеру. Світы былі распаўсюджаны двух відаў: 1) прамога халатападобнага крою (з прамой спінкай і крысом, бакавымі клінамі і адкладным каўняром); 2) з «вусамі» (з трохвугольнымі бакавымі клінамі, каўняром-стойкай).

Акрамя світы, «вясной і восенню нявеста апранала наверх “паддзеўку” з тонкай шэрсці, а зімой – шубу з аўчыны, пафарбаваную ў светла-карычневы колер» [9, с. 245]. Паддзёўка і паўшубак маглі ўваходзіць і ў касцюм маладога [9, с. 249]. Футры па святах выкарыстоўваліся белага колеру, з хатняй аўчыны [7, с. 476].

Такім чынам, магілёўскія вясельныя строі ўяўлялі сабой новае і аздобленае святочнае адзенне з мноствам упрыгажэнняў і характэрнымі галаўнымі ўборамі для нявесты. Ад іншых строяў Падняпроўя яны адрозніваліся меншым уплывам рускага народнага касцюма, што праявілася ў нязначным распаўсюджванні спадніцы з прышыўным ліфам. Аднак адзенне маладых было павышана шматслойным: кашуля, безрукаўка, верхняе адзенне. Жаночы строй меў выцягнутыя прапорцыі за кошт завышэння лініі таліі. Каляровай дамінантай з’яўляўся галаўны ўбор, ад якога паступова праз упрыгожванні і ліф колер амаль згасаў да ахраматыкі ці зблiжаных адценняў спадніцы. Адзенне жаніха было таксама амаль манахромным, акцэнтам у яго касцюме служыла вышытая манішка. Вобразы маладых ствараліся сабраныя і высакародныя.

ЛІТАРАТУРА

1. Раманюк, М. Ф. Народны касцюм / М. Ф. Раманюк // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. – Мінск, 2001. - Т. 1. Магілёўскае Падняпроўе. - С. 711 – 738.
2. Бялявіна, В. М. Жаночы касцюм на Беларусі / В. М. Бялявіна, Л. В. Ракава. – Мінск : Беларусь, 2007. – 351 с.
3. Музейны комплекс гісторыі і культуры Аршаншчыны.
4. Музей старажытнабеларускай культуры.

5. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Имп. академии наук, 1902. – Т. III. – 536 с.
6. Романов, Е. Р. Белорусский сборник: губерния Могилёвская / Е. Р. Романов. – Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1885. – Т. I, вып. 1, 2. – 470 с.
7. Опыт описания Могилёвской губернии в историческом, физико-географическом, этнографическом, промышленном, сельско-хозяйственном, лесном, учебном, медицинском и статистическом отношениях, с двумя картами губернии и 17 резанными на дереве гравюрами видов и типов : в 3 кн. / под ред. А. С. Дембовецкого. – Могилёв-на-Днепре : Тип. Губернского правления, 1882. – Кн. 1. – 832 с.
8. Багачова, В. Ю. Традыцыйныя галаўныя ўборы маладой Магілёўскага Прыдняпроўя ў XIX – пачатку XX стагоддзяў / В. Ю. Багачова // Гісторыя Магілёва: мінулае і сучаснасць : зб. навук. прац удзельнікаў VIII Міжнар. навук.-практ. канф., Магілёў, 26-27 чэрвеня 2013 г. / уклад. А. М. Бацюкоў, І. А. Пушкін. – Магілёў, 2013. – С. 36 – 39.
9. Варфаламеева, Т. Б. Вяселле / Т. Б. Варфаламеева, Т. І. Кухаронак // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. – Мінск, 2001. - Т. 1. Магілёўскае Падняпроўе. – С. 219 – 304.
10. Российский этнографический музей.
11. Бульба, А. Колькі слоў аб дзявочай апратцы на Беларусі / А. Бульба. – Вільня : Друкарня Марціна Кухты, 1911. – 12 с.
12. Этнаграфія Беларусі : энцыклапедыя / гал. рэд. І. П. Шамякін. – Мінск : БелСЭ, 1989. – 575 с.
13. Музей старажытнабеларускай культуры : альбом / уклад. А. А. Ярашэвіч. – Мінск : Беларусь, 2004. – 284 с.
14. Дзяржаўны каталог музейнага фонду [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://dkmf.by/detail-author-item.html?author_item_id=245. – Дата доступу: 22.06.2013.
15. Раманюк, М. Беларускія народныя строі / М. Раманюк. – Мінск : Выдавец Раманюк Дзяніс Міхайлавіч, 2014. – 80 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на основе анализа литературных источников и фактического материала рассмотрены особенности свадебной одежды жениха и невесты могилевского комплекса белорусских крестьян XIX – 1-й половины XX в.

SUMMARY

Based on factual information and other sources, the research paper provides a comprehensive picture of the folk wedding costumes of Mogilev dress in the XIX - first half of the XX century.

Горбунов И. В.

ЭКОМУЗЕЙ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ АГРОТУРИЗМА (ЭКСПОЗИЦИЯ МУЗЕЯ И ЕГО СВЯЗЬ С ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДОЙ)

Витебский государственный университет им. П. М. Машерова

(Поступила в редакцию 03.11.2014)

Статья посвящена одной из самых сложных проблем современной музейной практики – созданию экспозиции экологического музея.

Фактор появления такого рода экспозиций не является чем-то новым, но проблематика экспозиционной работы в подобных комплексах изменяется

уже на протяжении 40 лет. В отличие от сложившихся традиционных музеев экологические музеи введены в новую, более прогрессивную форму экскурсионной работы. Впервые о подобных формах экспонирования заявили в Англии, где был сосредоточен один из самых оригинальных проектов конца 1970-х годов – Музей викингов в Йорке.

Второй пример – это национальные парки в США и Канаде как наиболее ранний этап. В Беларуси к такому виду относится Березинский музей в составе одноименного заповедника.

Экомузеи появились в 1970-е годы во Франции и считались новым движением в развитии музееведения. По словам одного из основателей этого движения Ж. А. Ривьеры, экомузей должен быть «зеркалом, в котором местное население узнаёт себя, своё отношение с природной средой, прошлыми поколениями». В качестве образцового экомузея сегодня называют Музей коммуны Ле-Крезо, «созданный в 1974 г. под руководством М. Эврара. Создатели определили четыре сферы деятельности музея:

1) сохранение (выявление и консервация всего комплекса материальной культуры в данной местности);

2) понимание (осознание окружающей среды через исследовательскую и образовательную деятельность);

3) управление (совместное управление музеем учёными и местным населением, в результате чего создаются экспозиции и выходят публикации);

4) художественное осмысление (создание художественных проектов, связанных с местной промышленностью).

Ле-Крезо – исторически сложившийся промышленный регион. Новый промышленный регион разместился на площади более 50 км^2, где проживали 150 тыс. человек. Работы по его созданию начались в 1971 г., а спустя три года посетители уже могли осмотреть необычную экспозицию» [1].

Ещё довольно слабо разработан вопрос о специфике самой экспозиции как вида искусства. Кроме того, до недавнего времени работы художников в этом своеобразном жанре рассматривались как нечто второстепенное, призванное только обеспечить внимание к предмету в музее и заинтересовать зрителя. В Беларуси подобные музеи размещаются в зданиях постройки XIX – начала XX в. Специализированные здания ещё не созданы, хотя практика российских музеев (например, в Самаре) говорит о том, что этот период уже наступил и ему необходимо дать оценку. Рассмотрим в качестве примера один из наиболее ярких образцов взаимодействия дизайнеров, художников и экологов – Белорусский государственный музей народной архитектуры и быта, сформированный «согласно постановлению Правительства Республики Беларусь от 9.12.1976 г. Открыт для посещения в 1987. Основная цель музея-скансена – сохранение и демонстрация памятников истории и культуры в близком к природному окружению с помощью научных исследований, приобретения и реставрации историко-культурных ценностей … Основной фонд музея (2008) свыше 20 тыс. ед. хранения, научно вспомогательный свыше 6 тысяч единиц. В экспозиции более 20 памятников народной архитектуры. В музее сформировано 30 коллекций. Всё это предметы утилитарно-бытового

назначения. Сохраняются также коллекции изобразительного искусства икон, музыкальных инструментов, часов, фарфора» [1]. Экспозиция музея-скансена разделена на шесть секторов, соответствующих этнографическим регионам республики. Соответственно, определяющим фактором выступают территориальные признаки, влияющие на бытовую характеристику и максимальное приближение к реальной жизни.

В Могилёве за 1999 – 2004 гг. мы смогли создать «Музей этнографии» на материалах, собранных по всему региону. Однако в данной экспозиции отсутствует фаза сопереживания, включения в аутентичное окружение. Имеется и опыт создания центра в Дудутках. Есть экспозиция в Браславе (Витебская область) в интерьере мельницы – «Музей традиционной культуры». Хотя это единичный случай. Путь к созданию экспозиции будущего музея от художника-проектировщика до рядового научного работника, принимающего на себя нелёгкий труд экспонирования, раньше занимал годы и даже десятилетия. Всё складывалось поэтапно в непростой обстановке финансирования объекта со стороны государства, различных ведомств и структур.

«Архитектура нового XX в. повлияла на становление предметно-пространственных принципов организации предъявления коллекции. Огромные пространства, геометризованная логика и визуальная чистота, эстетика ясности и **минимализма,** ограниченные средства выразительности (главное из которых – пространственная аранжировка) – всё это характеризовало интерьер и среду интернациональной музейной архитектуры. Эта стилистика привела к тенденции рассредоточения, слабого насыщения экспозиции, в состав которой входили лишь выдающиеся предметы-«шедевры», к тенденции так называемой “нейтральной среды”. Пространственная среда представлялась тем главным формообразующим фактором, который организует экспонирование, формирует экспозиционный ряд и создаёт экспозиционную картину с фокусировкой и сосредоточением на объекте показа, для чего и должно было служить обширное пустое пространство вокруг предметов» [4]. Так чётко и убедительно М. Т. Майстровская ставит проблему архитектурной интерпретации самой среды. В эпоху СССР музей не выходил за рамки интерьера здания или, как максимум, экстерьера прилегающей территории. В своё время существовали методические рекомендации ведущих практиков дизайна [5]. Но там не было даже намёка на экомузейное движение и описание музеев техники и принципов их создания. Они рождались спонтанно, исходя из реальной сложившейся ситуации.

Сегодня в мире существуют технологии, позволяющие видеть музей на экране монитора в программах 3D MAX настолько чётко и явственно, что понятие макетирования и проектирования принимает совершенно другие формы. Возникает возможность увидеть музей задолго до его открытия.

«Компьютерное 3D-моделирование было изобретено как инструмент архитектора, а потому использование программ трёхмерной графики наиболее эффективно там, где объектом интерпретации являются архитектурное сооружение или его части – в музеях-заповедниках и в музеях, расположенных в памятниках архитектуры. Представим себе типичную ситуацию: зда-

ние XVIII века было перестроено в XIX столетии. Например, в зале с двумя рядами окон установлено перекрытие, разбившее его на два этажа. Мало того, на новом потолке сделана роспись, обладающая художественной ценностью. Восстановление облика здания “на XVIII век” приведёт к уничтожению памятника истории и культуры следующего столетия. Здесь на помощь реставраторам, исследователям и популяризаторам приходит компьютерная графика. Удачный опыт её использования продемонстрировали сотрудники Государственного Русского музея (ГРМ), воссоздавшие первоначальный облик одного из принадлежащего музею дворцов – Михайловского (Инженерного) замка.

Если реконструкция внешнего облика замка абсолютно документальна, то виды интерьеров иногда сделаны “по аналогии” и содержат значительную долю вольной интерпретации (что авторы в каждом случае добросовестно оговаривают). Полученная 3D-модель применяется при проведении реставрационных работ (подбор цвета и фактуры отделочных материалов и др.) и в экспозиционной деятельности музея (виртуальная расстановка мебели и развеска картин, предшествующая проведению тех же действий в натуре). Наконец, та же модель была использована при создании информационной системы для посетителей и ряда подготовленных ГРМ электронных изданий на CD-ROM. За последнее десятилетие под влиянием интернета как мощного информационного ресурса изменилось и наше мнение о самом музее, в котором мы видим особый “институт”, прогнозирующий будущее и отображающий великое прошлое» [6]. Следовательно, необходимо ввести в научный оборот новое понимание данной проблемы. Уже в 1980 г. ведущими практиками и инженерами Европы создаётся здание музея, которое на протяжении трёх десятилетий будет является символом постмодернистских тенденций – Музей на площади Бобур в Париже архитекторов Р. Роджерса и Р. Пьяно. Это здание словно «вывернуто наизнанку». Вся его внутренняя структура – это свободный объём для экспонирования предметов искусства, а внешняя форма – дань «хай-теку» и новым прогрессивным технологиям будущего. Таким образом, архитектоника музея – это сама экспозиция, её строение и архитектурная организация. По тем же законам возводятся театры, цирки, торговые центры, банки и другие архитектурные сооружения. То есть для музея нужен особый тип зданий, но в советский период чаще всего для обустройства экспозиции выделяли старые сооружения в исторической застройке города.

Такая экспозиция, например, развёрнута в Витебске, в городской ратуше-здании, практически не приспособленном для этой цели. По мнению проектировщиков В. Ривина и В. Короткова, переделка под музей старого памятника архитектуры практически всегда очень затратное мероприятие. Данные авторы разрабатывали комплексные проекты зданий для экспонирования раритетов Красноярского музейно-выставочного центра. Он настолько чётко вписан в среду города, что кажется его составной частью.

Тот факт, что музей меняется в лучшую сторону по своей архитектурной организации, неоспорим, но в его идеологической структуре виден по-

черк художника нового рода. Данное обстоятельство тонко подметил А. А. Гужаловский [2, с. 250 – 251].

Сила воздействия таких комплексов велика, что подчёркивает актуальность одного из направлений нашего научного исследования, касающегося экомузеев и музеев техники эпохи постмодернизма.

В России, в том числе и благодаря выходу в свет приложения под редакцией Ю. Пищулина «Мир музейных технологий», стали проводить грамотную музейную политику: «Сегодня важным становится разнообразие интерпретации музейной информации, а не единая версия её трактовки, как было еще совсем недавно. Это приводит к резкому возрастанию роли проектирования экспозиций и выставок, в сферу которого, помимо художественного, включается научное и сценарное проектирование. Выставка и экспозиция современного музея рассматривается как крупномасштабный социально-культурный проект» [6]. Однако полемика на страницах современных изданий и в интернете, посвящённая экомузеям, не затухает, а, наоборот, принимает форму острой дискуссии о том, что такое музей как бренд. Введение данного понятия позволило говорить и о явлении «брендинга»: «Русский философ Николай Фёдоров нисколько не преувеличил, говоря, что музей – это *“последнее пристанище культа мёртвых”*, культа предков, которое последовательно изгоняется из других более развитых конфессий и ведёт катакомбную жизнь в музеях. Такая институция, понятное дело, имеет тенденцию к определённой закрытости и таинственности. Мой тезис заключается именно в том, что сохраняющиеся черты музея как религиозной институции препятствуют работе музея в такой технологии, как брендинг. Второй тезис об особенности брендов: это не только агрессивная конструкция, но весьма зависящая от изменений ситуации на рынке. Работая над брендом продукта, нужно быть всегда готовым к затратам на ребрендинг, поиски новых версий вашего имиджа и стратегии его продвижения. Поэтому я считаю неперспективной для музеев стратегию, направленную на превращение их **имени в бренд территории**» [7]. Справедливо и верно подмечено. Необходимо отметить коренное отставание белорусских музеев в малых городах, которые не используют резервы самого градостроительного комплекса. Не взаимоувязаны эти звенья со структурой туристической схемы, вокзалом, транспортной инфраструктурой. Иногда турист не может попасть в то место, которое его интересует.

Во время проведения II Национального форума «Музеи Беларуси» под девизом «Музей і грамадства ад камунікацыі да ўзамадзеяння» в Гомеле 26-27 сентября был представлен ряд ярких проектов, главным образом, самих организаторов этого уникального «съезда музееведов и дизайнеров». Одним из примеров удачной организации музейного пространства выступает дворец Паскевичей и парк, привлекающие внимание дендрарием и архитектурой. Природа – прекрасное дополнение к музейному комплексу. Другой пример – деревня Мосар Витебской области – «белорусский Версаль», был представлен на форуме в виде своеобразной рекламной акции: яркой экспозиции, буклетов и т. д. Но для Беларуси этого явно недостаточно.

Использование архитектурных ансамблей и выдающихся памятников зодчества часто отстаёт от современных тенденций развития музейного строительства, несмотря на значительные капиталовложения со стороны государства. В 2014 г. в газете «Аргументы и факты» была опубликована информация о десяти старинных усадьбах, которые стоит посетить в Беларуси: Гайтюнишки, Вороновский район (1613); Головичполье, Щучинский район (1909); Красный Берег, Жлобинский район (1893); Ястрембель, Барановичский район (1897); Жемыславль, Ивьевский район (1877); Лынтупы, Поставский район (1907); Краски, Волковысский район (1905); Снов, Несвижский район (1827); Скоки, Брестский район (1770-е годы); Жиличи, Кировский район; костёл в деревне Гервяты Островецкого района [8]. Это неиспользованные резервы экомузейного движения. Сохранение названных усадеб и превращение их в настоящий музейный комплекс – задача будущего десятилетия.

Таким образом, в статье приведены примеры международной практики в построении музейной экспозиции. Основная задача – определить сложившиеся тенденции развития музеев и более продуманно использовать накопленный опыт.

ЛИТЕРАТУРА

1. Музеи Беларуси. – Минск : БелЭн, 2008. – 558 с.
2. История музев мира : учебное пособие / В. П. Грицкевич, А. А. Гужаловский. – Минск : БГУ, 2003. – 284 с.
3. Купер, Р. Власть дизайна. Ключ к сердцу потребителя / Р. Купер. – Минск : Гревцов паблишер, 2008. – 335 с.
4. Власов, В. Г. Стили в искусстве : словарь / В. Г. Власов. – СПб. : Лита, 1998. – Т. 1. Архитектура, графика декоративно-прикладное искусство живопись, скульптура. – 670 с.
5. Майстровская, М. Т. Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции : автореф. дис. … д-ра искусств. : 17.00.04 / М. Т. Майстровская ; Моск. худож.-промышл. ин-т им. С. Г. Строганова. – М., 2003. – 53 с.
6. Лебедев, А. В. Информационный менеджмент как технология музейной деятельности / А. В. Лебедев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.adhdportal.com/book_774.html. – Дата доступа: 30.05.2012.
7. Сорокин, В. Музей как бренд или музей для бренда? / В. Сорокин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazine.60parallel.org.ru/magazine/2006/21/169.
8. Аргументы и факты. – 2014. – № 29.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена одна из наиболее сложных проблем современной музейной практики – создание экспозиции экологического музея. Посетитель воспринимает музей прежде всего с точки зрения его внутренней организации. Установлено, что подходы к дизайну музея и его роли в сфере туризма вообще и экотуризма в частности кардинально изменились.

SUMMARY

Proposed to the reader the article deals with one of the most complex problems of the modern Museum building Exposition Ecomuseum. this is exactly what the visitor sees and can

judge the quality of the Museum and its internal organization in as a preamble to this article I would like to say that over the past quarter century field Museum and exhibition design around the world had changed dramatically.

Лаўрык Ю. М.

КУЦЕІНСКАЕ ВЫДАННЕ 1638 Г. ТРАКТАТА СІЛЬВЕСТРА КОСАВА «ДЫДАСКАЛІЯ» І ЯГО ПАЗНЕЙШЫЯ ПЕРАДРУКІ

Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь

(Паступіў у рэдакцыю 13.03.2015)

Першы друкаваны айчынны праваслаўны трактат па сакраменталогіі «Дыдаскалія» выходзіў у Куцейне двойчы – у 1637 і 1653 гг. Постаць яе аўтара Сільвестра Косава неаднойчы выклікала цікавасць навукоўцаў, але ў якасці не столькі літаратара ці багаслова, колькі царкоўнага дзеяча і кіеўскага мітрапаліта. З айчынных аўтараў кніжная спадчына ўладыкі ў мінулым прыцягвала ўвагу К. Харламповіча [16, с. 405 – 407] і В. Ластоўскага [9, с. 556 – 557]. Аналіз творчасці С. Косава ў літаратурным кантэксце даў І. Саверчанка [12; 13], а да разгляду некаторых яго твораў (у тым ліку «Дыдаскаліі») звяртаўся І. Войніч [3; 4]. У наш час тэкст трактата перавыдадзены І. Саверчанкам (паводле куцеінскага выдання 1653 г.) у згаданай манаграфіі [12, с. 261 – 271].

Свой літаратурны талент С. Косаў выкарыстоўваў, галоўным чынам, дзеля вырашэння задач, якія ставіў перад ім час. Так, стаўшы ў 1633 г. кіеўскім архімандрытам, ён бярэцца за напісанне «Патэрыкона», які даваў манахам узор дасканалага служэння Богу; кніга ўбачыла свет у 1635 г. У тым жа годзе С. Косаў выдаў у Кіеве яшчэ адзін твор, прысвечаны палеміцы з кальвінізмам, – «Exegesis». Падрыхтоўка гэтага выдання была абумоўлена патрэбамі наяўнай рэлігійна-палітычнай сітуацыі. У 1629 г. патрыярх іерусалімскі Кірыл Лукарыс выдаў у Жэневе на лацінскай мове кнігу «Confessio Christanae Fidei», у якой выкладаліся асновы праваслаўнай веры. Некаторыя прадстаўленыя ў ёй палажэнні супадалі з кальвінісцкім бачаннем хрысціянства, што дало падставы каталіцкай партыі ў Рэчы Паспалітай абвінаваціць праваслаўных у ерасі і патрабаваць, каб ім, згодна з правам, забаранялася вучыць і выдаваць кнігі. Дзеля таго, каб захаваць школы і друкарні, праваслаўным неабходна было публічна адмежавацца ад кальвінізму – гэтай мэце і служыла выданне «Exegesis» [4, с. 181 – 189].

У 1635 г. Сільвестр Косаў быў прызначаны епіскапам мсціслаўскім, аршанскім і магілёўскім. Выконваючы свае пастырскія абавязкі, ён сутыкнуўся са слабым веданнем падначаленым духавенствам асноў веры. Гэта прымусіла С. Косава публічна выступіць на памесным саборы ў кастрычніку 1637 г. з пастырскім павучаннем у галіне праваслаўнай сакраменталогіі, а затым падсумаваць сказанае ў выглядзе кароткага трактата, які пры публікацыі атрымаў назву «Дидаскалия альбо Наука … о седми Сакраментах алболи Тайнах».

Звернем увагу, што з канца XVI ст. да сярэдзіны XVII ст. у кірылічным (а часткова і ў лацінічным, у прыватнасці, польскамоўным) пісьменстве Рэчы Паспалітай назіраецца тэндэнцыя да выкарыстання ў назвах палемічных і дагматычных твораў грэчаскіх слоў і выражэнняў, якія б маглі служыць своеасаблівай метафарай да зместу кнігі. З часам гэта стала адметнай рысай айчынных аўтараў, як праваслаўных, так і грэка-католікаў. З аднаго боку, такі прыём сведчыў пра адукаванасць пісьменніка, з другога – падкрэсліваў яго прыналежнасць да Усходняй царквы.

Ідучы ў рэчышчы гэтай тэндэнцыі, С. Косаў выкарыстаў у якасці загалоўка для трактата тэрмін «дыдаскалія» (з грэч. – навучанне), які, з аднаго боку, дакладна перадаваў характар твора, з другога – дэманстраваў прывязанасць аўтара да старажытнай усходняй традыцыі (у прыватнасці, ствараў алюзію да аднаго з класічных раннехрысціянскіх твораў – «Дыдаскаліі дванаццаці апосталаў»). Такім чынам, назва кнігі ў С. Косава атрымалася надзвычай трапнай, і яе варта змясціць у шэрагу найлепшых узораў такога роду побач з «Трэнасам» і «Апалогіяй» Мялеція Сматрыцкага: яе сэнс быў зразумелы праваслаўнаму чытачу (выкладчыкаў брацкіх школ называлі ў той час «дыдаскаламі») і адначасова кніга вылучалася метафарычнасцю і красамоўнасцю.

С. Косаў вельмі ўдала выкарыстаў у сваім творы даступны на той час літаратурны «інструментарый». У сітуацыі крызісу Усходняй царквы, які выразна праявіўся ў 2-й палове XVI ст. і яшчэ не быў пераадолены, праваслаўнае духавенства нярэдка сустракалася з папрокамі ў нізкім узроўні адукаванасці. Выправіць хаця б часткова сітуацыю і была заклікана «Дыдаскалія», якая адначасова вырашала дзве процілеглыя задачы: дэманстравала глыбокія веды аўтара і, разам з тым, падавала матэрыял у форме, даступнай для малаадукаванага святара ці свецкага братчыка.

У С. Косава атрымалася дасягнуць пастаўленыя задачы: трактат пабудаваны сістэмна – у духу заходняй сакраменталогіі, але матэрыял у ім выкладзены коратка і ў лёгкай для ўспрымання форме пытанняў і адказаў. Такі падыход выклікаў павагу да кнігі нават у такога зацятага крытыка праваслаўя, як Касьян Саковіч: у прадмове да аднаго са сваіх перакладаў ён параўнаў узровень трактату з ўзроўнем каталіцкіх прац і лічыў гэты дапаможнік прыдатным для навучання («przynamniey z Książki o 7. Sakramentach ... po katholicku napisaney, mogliście nauczyć» [1, с. 2 нн]).

Разам з тым, еўрапейскі падыход да выкладання праблемы паўплываў на з'яўленне ў трактаце некаторых момантаў абрадавага і дагматычнага характару, якія, з артадаксальнага пункту погляду, былі спрэчнымі. Частку з іх С. Косаў выправіў сам у куцеінскім перавыданні «Дыдаскаліі» (1653) праз увядзенне на палях дадаткаў [8, с. 3, 8]. Але адзін фрагмент выклікаў нязгоду расійскага духавенства, якое пазнаёмілася з кнігай пасля далучэння Правабярэжнай Украіны да Расіі. У выніку на саборы 1690 г. трактат быў асуджаны як ерэтычны, што, аднак, не перашкодзіла яму і пазней перавыдавацца (хоць і з пэўнымі праўкамі) у праваслаўных друкарнях:

адрэдагаваны тэкст «Дыдаскаліі» ўбачыў свет у Чарнігаве ў 1716 г. [15, вып. 2: т. 1, с. 12].

Пасля выхаду трактат С. Косава атрымаў значную папулярнасць і пазней неаднойчы перавыдаваўся на Беларусі і Украіне.

Першае выданне, Куцейна, 1637 г. (сапр. 1638 г.) [14, № 127]. Гэтае выданне звычайна фігуруе ў паказальніках старадрукаў і кнігазнаўчай літаратуры пад 1637 г., бо менавіта такая дата ўказана ў зыходных звестках на тытульным аркушы [7, с. 1 нн]. Цалкам загаловак першага выдання гучыць наступным чынам: «Дидаскалия альбо Наука, которая ся первей из уст священником подавала о седми Сакраментах алболи Тайнах, на синоде поместном в Б[о]госпасаемом граде Могилеве, року Б[о]жего 1637 м[е]с[я]ца октоврія 18 дня одправованым от превелебнаго его милости господина о[т]ца Силвестра Косова еп[и]с[ко]па мстиславского, оршанского и могилевскагао. Потом през того же друк подана в типографии монастыра общежителнаго кутеенского церкви с[вя]тых Б[о]гоявлений року 1637 м[е]с[я]ца іануаріа 17 дня». Як бачна з прыведзенай цытаты, дата пададзена з памылкай, бо на самой справе павінен быць пазначаны студзень 1638 г.; памылкі такога роду тлумачацца прыстачоўваннем наборшчыка. Такім чынам, першае выданне «Дыдаскаліі» ўбачыла свет у Куцейне ў 1638 г.

Другое выданне. Яго вызначэнне звязана з пэўнай праблемай, бо прыведзеныя ў крыніцах і літаратуры звесткі прыходзяць паміж сабой у супярэчнасць. Так, на тытульным аркушы куцеінскага выдання 1653 г. пазначана, што кніга «по трете … типом издася», гэта значыць, што паміж двума куцеінскімі выданнямі ў свет выйшаў толькі адзін перадрук трактата. У той жа час бібліёграфы налічваюць у перыяд 1638 – 1653 гг. два перадрукі «Дыдаскаліі»: 1) у Крэменцы ў 1638 г. [5, кн. 1, № 262]; 2) у Львове ў 1642 г. [5, кн. 1, № 297]. Такім чынам, адно са згаданых паведамленняў не адпавядае рэчаіснасці, і мы павінны вырашыць, на якое з іх можам абапірацца пры далейшым аналізе.

Рэальнасць львоўскага перадруку, ажыццёўленага ў 1642 г. брацкай друкарняй па заказу епіскапа Арсенія Жэліборскага, не выклікае сумнення: гэтае выданне захавалася, а яго экзэмпляр сёння знаходзіцца ў Львоўскім дзяржаўным музеі ўкраінскага мастацтва [5, кн. 1, № 297].

Іншая справа з крэменецкім перавыданнем трактата, факт існавання якога пацвярджаецца толькі невыразнымі згадкамі. Інфармацыю пра гэты друк, на якой базіруюцца усе пазнейшыя навуковыя публікацыі, паведаміў у сярэдзіне XIX ст. украінскі славіст М. А. Максімовіч [10]. Навуковец сцвярджаў, што выявіў у бібліятэцы К. К. Свідзінскага канвалют, алігатамі якога з'яўляліся: 1) «Синод ведле звычаю дорочного, от Е. М. в Бозе превелебного Господина отца Афанасія Пузыны з Козельска Епископа Луцкаго и Острогскаго благочестиваго … септемвріа 26 року 1638 в церкви кафедральной Луцкои спокойне и набожне отправованый» (Крэменец, 1638 г.); 2) невядомае выданне «Дыдаскаліі» без тытульнага аркуша. М. А. Максімовіч палічыў гэты канвалют выдавецкім («К этому Синоду принадлежит напечатанная вместе с ним книжка: *О мистериях*» [10, с. 10]) і

на гэтай падставе атрыбутаваў другі алігат канвалюта як крэменецкае перавыданне «Дыдаскаліі». Аднак навуковец не прывёў аргументаў на карысць абгрунтавання выдавецкага характару канвалюта: няма апісання шрыфту, ксілаграфіі, сігнатуры ці аправы – не называецца ніводная з характарыстык кнігі, якая б пацвярджала зробленыя высновы.

Апісанне «Дыдаскаліі» М. А. Максімовіч дае надзвычай кароткае: «В 4 (без особаго заглавнаго листка на 16 листках)» [10, с. 10]. У выпадку страты тытульнага аркуша (што для старадрукаў не рэдкасць), пад такое апісанне падпадаюць як абодва куцеінскія, так і частка пазнейшых украінскіх выданняў кнігі. Прычым у артыкуле няма гаворкі пра тое, што М. А. Максімовіч праводзіў параўнанне знойдзенага ім экзэмпляра з іншымі выданнямі «Дыдаскаліі». На нашу думку, паведамленне навукоўца не можа служыць аргументам у дыскусіі пра перавыданне трактата ў Крэменцы.

Другое сведчанне, на якое часам спасылаюцца бібліёграфы пры гаворцы пра крэменецкае выданне «Дыдаскаліі», – гэта згаданае вышэй выказванне К. Саковіча адносна «кніжкі пра 7 сакраментаў»: «Z Książki o 7. Sakramentach od Oyca Puzyni Władyki wydaney» [1]. Але гэты сказ не столькі пацвярджае, колькі аспрэчвае высновы М. А. Максімовіча.

Па-першае, К. Саковіч амаль даслоўна пераказвае загаловак з тытульнага аркуша (напрыклад, на тытульным аркушы куцеінскіх выданняў ён гучыць як «Наука … о седми Сакраментах»[1]) – значыць, у выданні, на якое святар спасылаецца, тытульны аркуш прысутнічаў. Гэта важная акалічнасць, паколькі практыка працы са старадрукамі паказвае, што ў выдавецкіх канвалютах тытульны аркуш другога алігата, у адрозненне ад першага, амаль ніколі не бывае страчаным. Таму, калі сустракаецца сітуацыя: у пэўным канвалюце першы алігат захаваў свой тытульны аркуш, а ў другім ён страчаны – то гэта азначае тое, што абодва алігаты пачаткова функцыянавалі як самастойныя выданні, прычым другі выкарыстоўваўся больш доўга або больш актыўна. Значыць, канвалют быў «сабраны» не выдаўцом, а ўладальнікам, а таму няма падстаў адносіць выхадныя даныя першага алігата да другога. Прысутнасць пэўнага экзэмпляра «Дыдаскаліі» побач з крэменецкім выданнем ва ўладальніцкім канвалюце (а мы маем дачыненне менавіта з такім) не сведчыць, што і дадзенае выданне трактата выйшла ў свет менавіта ў Крэменцы.

Па-другое, для азначэння таінстваў К. Саковіч ужывае тэрмін «сакраменты», М. А. Максімовіч жа падае такі загаловак: «О мистериях или тайнах в посполитости» – у яго лацінскае слова «сакраменты» заменена на грэчаскае «містэрыі». К. Саковіч, безумоўна, піша па-польску, аднак у сваіх творах ён не пазбягае выкарыстоўваць і цытаваць іншамоўныя назвы і фразеалагізмы (напрыклад, у кнізе «Επανορξωσις abo Perspektywa» [2] ён без перакладу згадвае ў тэксце «Trebnik Stratinski» Балабана [2, с. 3, 25] і нават дапаўняе польскі сказ выражэннем «на простай мове» – «a drugi y czytać y

---

[1] Першае слова загалоўка на тытульным аркушы куцеінскіх выданняў выдрукавана не з набору, а з ксілаграфічнай формы; з-за мастацкага шрыфту літар і расліннага аздаблення гэая частка загалоўка ўспрымаецца як застаўка і выпадае з-пад увагі чытача.

pisać y śpiewać nie imie, *chiba dobre pici*» [2, с. 112]). Таму няма падстаў сумнявацца, што, згадваючы пра кнігу С. Косава, ён перапказвае аўтэнтычную назву. А паколькі цяжка дапусціць, каб выдавец адрэдагаваў лацінізмы ў тэксце трактата, але пакінуў іх на тытульным аркушы, то такое несупадзенне азначае або тое, што К. Саковіч і М. А. Максімовіч гавораць пра розныя выданні, або тое, што замена «сакраментаў» на «містэрыі» – гэта пазнейшая спроба (ці самога навукоўца, ці яго маскоўскага рэдактара) надаць загалоўку больш «праваслаўны» выгляд. Такім чынам, сумненні ў даставернасці пададзенай М. А. Максімовічам інфармацыі толькі ўзрастаюць, а таму мы не можам разглядаць яго паведамленне (узятае асобна ці ў комплексе са згадкай К. Саковіча) як доказ існавання крэменецкага выдання «Дыдаскаліі».

Кніга з працытаваным фрагментам выйшла ў свет у 1642 г., значыць выданне «Дыдаскаліі», пра якое гаворыць К. Саковіч, было апублікавана на працягу 1638 – 1642 гг. Такім чынам, паводле храналогіі выхаду гэта магло быць і куцеінскае (1638), і львоўскае (1642) выданне. Апошняе аўтаматычна выключаецца з-за несупадзення ў назвах – на яго тытульным аркушы значыцца загаловак «О таинах церковных в посполитости». Атаясаміць жа згаданае К. Саковічам выданне з куцеінскім перашкаджае спасылка інфарматара на луцкага епіскапа Апанаса Пузыню як выдаўца. Дзейнасць уладыкі звычайна звязваюць з крэменецкай друкарняй, з якой у 1638 г. выйшлі два выданні (у тым ліку згаданы вышэй «Синод») [6, с. 95 – 96; 11, с. 143]. Такім чынам, можна пераканальна сцвярджаць пра перадрук «Дыдаскаліі» ў Крэменцы ў 1638 г.

Але як гэтыя звесткі стасуюцца з паведамленнем на тытульным аркушы куцеінскай «Дыдаскаліі» 1653 г. пра трэцяе выданне? Цяжка дапусціць, каб С. Косаў, які ў 1635 – 1646 гг. быў епіскапам мсціслаўскім, аршанскім і магілёўскім, не ведаў, што яго кнігу перавыдалі або ўладыка суседняй Луцкай епархіі, або львоўскае брацтва, з якім Магілёў меў даўнія і моцныя сувязі. Больш за тое, аддаючы трактат у друк у 1653 г., С. Косаў быў ужо кіеўскім мітрапалітам, юрысдыкцыя якога распаўсюджвалася не толькі на Усходнюю Беларусь, але і на ўсе беларускія і ўкраінскія землі Рэчы Паспалітай.

Другі ж сведка, К. Саковіч – гэта былы базылянскі манах, што перайшоў на лацінскі абрад, а ў сваёй літаратурнай дзейнасці займаўся, у асноўным, крытыкай Усходняй царквы. Наўрад ці ён быў зацікаўлены ў дакладным запамінанні факта, хто непасрэдна з праваслаўных іерархаў выдаў згаданы ім трактат «о 7. Sakramentach». У такой сітуацыі Сільвестр Косаў бачыцца асобай лепш інфармаванай і зацікаўленай, а яго меркаванне – больш аўтарытэтным. Таму пакуль не будзе знойдзены хаця б адзін рэальны экзэмпляр крэменецкага выдання, факт яго выхаду ставіцца пад сумненне. Па гэтай прычыне мы ўлічваем у якасці 2-га выдання перадрук «Дыдаскаліі», ажыццёўлены Арсеніям Жэліборскім у 1642 г. у Львове.

Трэцяе выданне «Дидаскалия альбо Наука … о седми Сакраментах алболи Тайнах» (Куцейна, 1653 г.) [14, № 163], амаль цалкам дубліруе першае (праўда, ініцыял «С» у пачатку тэксту заменены ксілаграфічным

элементам з іншага камплекта). Змены ж тэксту датычацца толькі звестак у тытуле выдання і дадавання на палях інфармацыі пра асаблівасці хрышчэння [8, с. 3, 8].

Наступныя перавыданні трактата выходзілі олькі на Украіне, і факт іх існавання пацверджаны захаванымі да нашага часу экзэмплярамі:

Чацвёртае выданне «О Сакраментах или Тайнах церковных в посполитости» (Кіеў, 1657 г.) [5, кн. 1, № 390; 15, вып. 2: т. 1, № 99].

Пятае выданне «О Сакраментах или Тайнах церковных в посполитости» (Кіеў, 1668 г.) [5, кн. 1, № 445].

Шостае выданне – «О Сакраментах или Тайнах в посполитости» у складзе (як 2-я частка) выдання «Зерцало до прейзреня и латвейшого зрозуменя веры с[вя]той, сакраментов, десятословія Б[о]жія … През Іосифа Шумлянского, еп[иско]па Львов[ского], Галиц[ского] и Каменец Подольского» (Унеў, 1680 г.) [5, кн. 1, № 591; 15, вып. 2: т. 2, № 207].

Сёмае выданне «Краткое поучение о семи Сакраментах или Тайнах церковных» (Чарнігаў, 1716 г.) [5, кн. 2: ч. 1, № 911].

Такім чынам, трактат Сільвестра Косава вытрымаў сем выданняў і выходзіў да пачатку XVIII ст. Гэта сведчыць, што ён заставаўся запатрабаваным у чытача напрацягу амаль цэлага стагоддзя.

ЛІТАРАТУРА

1. Sobór Kiiowski schismaticki … / z ruskiego na polski ięzyk przez Wielebnego X. Kassiana Skowicza przełożony u powtore z druku wydany. – Krakow : Druk. M. Filipowskiego, 1642. – 16 s.
2. Sakowicz, K. Επανορξωσις abo Perspektywa... / zebr. i napisano prez Wielebnego X. Kassiana Sakowicza. – Krakow : Druk. W. Piętkiewskiego, 1642. – 120 с.
3. Войніч, І. Прадмоўна-пасляслоўны комплекс да кнігі Сільвестра Косава «Дыдаскалія» / І. Войніч // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай : у 2 ч. / рэдкал. : Л. К. Тарасюк [і інш.]. – Мінск, 2000. – Ч. 1. – С. 52 – 54.
4. Войніч, І. Своеасаблівасць крытыкі кальвінізма ў творы Сільвестра Косава «Exegesis» / І. Войніч // Хрысціянства і беларуская культура. – Мінск, 2001. – С. 181 – 189.
5. Запаско, Я. Пам’ятки книжкового мистецтва : каталог стародруків, виданих на Україні : у 2 кн. / Я. Запаско, Я. Ісаєвич. – Львів : Вища школа ; Вид-во при Львівскому державному ун-ті, 1981 – 1984.
6. Исаевич, Я. Д. Преемники первопечатника / Я. Д. Исаевич. – М. : Книга, 1981. – 102 с.
7. Косов, С. Дидаскалия альбо Наука, которая ся первей из уст священником подавала о седми Сакраментах алболи Тайнах … / С. Косов. – Кутейно : Изд. Богоявленского монастыря, 1637. – 31 с. (НББ: МФ 09/589)
8. Косов, С. Дидаскалия альбо Наука, которая ся первей из уст священником подавала о седми Сакраментах алболи Тайнах … / С. Косов. – Кутейно : Изд. Богоявленского монастыря, 1653. – 31 с. (НББ: МФ 09/473)
9. Ластоўскі, В. Гісторыя беларскай (крыўскай) кнігі / В. Ластоўскі ; прадм. А. Сушы. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2012. – 814 с.
10. Максимович, М. А. Книжная старина южнорусская / М. А. Максимович // Временник Императорского общества истории и древностей российских. – 1849. – Кн. 1. – С. 1 – 12.
11. Огієнко, І. Історія українського друкарства / І. Огієнко. – Київ : Либідь, 1994. – 448 с.

12. Саверчанка, І. Aurea mediocritas: Кніжна-пісьмовая культура Беларусі (Адраджэнне і ранняе барока) / І. Саверчанка. – Мінск : Тэхналогія, 1998. – 319 с.

13. Саверчанка, І. В. Палемічная літаратура / І. В. Саверчанка // Гісторыя беларускай літаратуры XI – XIX стагоддзяў : у 2 т. – 2-е выд. – Мінск, 2007. – Т. 1. Даўняя літаратура, XI – першая палова XVIII ст.– С. 524 – 527.

14. Старадрукаваныя кірылічныя выданні XVI – XVIII ст. / склад. Г. Я. Галенчанка // Кніга Беларусі (1517 – 1917) : зв. каталог. – Мінск, 1986. – С. 9 – 192, № 1 – 390.

15. Украинские книги кирилловской печати XVI – XVIII вв. : каталог изданий, хранящихся в ГБЛ СССР : в 2 вып. / ГБЛ СССР, отдел редких книг ; сост. Т. Н. Каменева, А. А. Гусева, И. М. Полонская. – М., 1976 – 1981.

16. Харлампович, К. Западнорусские православные школы XVI и начала XVII века / К. Харлампович. – Казань : Типолит. Имп. ун-та, 1898. – 524, LXII с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается издательская история «Дидаскалии» Сильвестра Косова – первого отечественного православного трактата по сакраменталогии. Впервые «Дидаскалия» была напечатана в 1638 г. в типографии кутеинского Богоявленского монастыря, после чего выдержала ряд переизданий как в Беларуси, так и в Украине. На основании анализа свидетельств и сведений о сохранившихся до сегодняшнего дня экземплярах автор приходит к выводу, что после выхода первого издания в 1638 г. трактат переиздавался ещё 6 раз и пользовался популярностью у читателей на протяжении почти целого столетия.

SUMMARY

In the article the attention is paid to publishing history of the first Belarusian tractate on sacramentology – «Didaskalia» by Sylvester Kosow. «Didaskalia» was printed for the first time St. Epiphany monastery printing-press in Kutiejno in 1638 and afterwards it was reprinted for several times in Belarus and Ukraine. The author analyzes mentions in sources as well as information about survived copies of the tractate and concludes that «Didaskalia» was published 6 times after 1638 and it was a popular book for nearly a hundred years.

Локшук И. Н.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТИЛЬ РОВЕНЩИНЫ: РЕГИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ТКАНЕЙ КОРЕЧЧИНЫ

Ровенский государственный гуманитарный университет

(Поступила в редакцию 22.09.2014)

Регионы Полесье и Волынь сквозь столетия сохранили свою материальную и духовную культуру, поэтому являются ценными для научных исследований. На указанной территории широко развито народное искусство, которое передаётся от поколения к поколению, совершенствуясь в процессе производства. Каждый мастер творит по установленным образцам, прошедшим проверку временем.

Художественные ткани на всех этапах эволюции отражали конкретные исторические, природно-географические и климатические условия общественной жизни, характер производственной деятельности людей, их культурные и эстетические потребности. От древнейших времен тканые изделия имели важное назначение в хозяйстве и быту. Их широко использовали для

изготовления одежды, обустройства и отделки жилья, общественных зданий и храмовых сооружений, а также, проведения обрядов [6, с. 5].

При изучении художественно-стилевых особенностей тканей пограничья Полесья и Волыни проанализированы научные наработки С. Сидорович, Ю. Лащука, Т. Лупий, О. Никорак, В. Винничука, М. Селивачова. Вопросы одежных тканей освещают К. Матейко, Т. Николаева, Г. Стельмащук. Традиционное ткачество Полесья и Волыни исследуют ровенские учёные А. Украинец, Р. Тышкевич, С. Шевчук, В. Ковальчук.

Цель публикации – выяснение художественных особенностей тканей пограничья Полесья и Волыни (Корецкого района Ровенской области). В статье решаются следующие задачи: исследовать развитие ткани; изучить текстильную фондовую коллекцию Корецкого исторического музея; проанализировать творческие наработки мастеров декоративно-прикладного искусства XX – начала XXI в.

Упоминания о ковровых мастерских Западной Украины датируются XVII в. Основанные в галицко-волынских городах (среди них Корец), они базировались на небольшом количестве станков, ведущей роли главного мастера и незначительном объёме продукции, предназначенной для конкретного заказчика [1, с. 78]. В XVII в. ворсовые ковры изготавливало много помещичьих ковровых мануфактур и монастырских мастерских. В XVIII в. их создавали наподобие персидских помещичьих мануфактур, к примеру, в Корце [3, с. 27].

Разновидностью западноукраинского золототкачества были тканые пояса, которые появились в конце XVI – XVII в. как важная деталь костюма польско-украинских вельмож. Сначала их привозили с Востока. В конце XVII – XVIII вв. возникают местные мастерские, собственно в Корце, именовавшиеся под влиянием восточной терминологии «персиярнями». Персиярни, особенно сначала, были небольшими мастерскими, в которых работники сами придумывали рисунок и ткали его на станках [1, с. 82].

В 1786 г. владелец Корца князь Юзеф Чарторийский основал в городе суконную мануфактуру с общей численностью работающих около 300 человек. За три года мануфактура выработала в среднем по 450 поставов сукна в год, а в 1791 г. её продукция выросла до 800 постав [8, с. 51]. В 1797 г. здесь было изготовлено 9 900 аршинов сукна и других шерстяных тканей [2, с. 11]. Корецкая суконная мануфактура Ю.Чарторийского в 1797 – 1798 гг. имела девять станков, где работали 39 человек. Кроме того, на временное трудоустройство нанимали до 100 девушек. В следующие годы производство сукна выросло: в 1798 г. было изготовлено 10 054 аршина, в 1801 г. – 14 112 аршинов [4, с. 345]. По данным 1809 г., на мануфактуре в Корце работали 326 рабочих, они выпустили 14 040 аршинов продукции [2, с. 104]. Материалы 1816 г. свидетельствуют: число работников на мануфактуре составило 315 человек, объём продукции – 16 572 аршинов [2, с. 107].

В конце XVIII в. в Корце открылись также шляпная и полотняная мануфактуры. Кроме того, здесь находилось предприятие по переработке шер-

сти [8, с. 51]. С 1787 г. существовала полотняная мануфактура. В 1797 г. здесь работало 6 мастеров-ткачей, 2 ученика, 1 мастер-салфетник, 4 его ученика и 80 девушек-прядильщиц – крепостных Ю. Чарторийского [4, с. 345].

Материалы по развитию суконного производства в Украине свидетельствуют, что по состоянию на 1816 г. мануфактуры также действовали в населённых пунктах Самострелы и Устье (сейчас Корецкий район). Здесь в 1816 г. зафиксировано следующее количество работников с объёмом продукции: Самострелы – 27 человек; 975 аршинов; Устье – 24 человека; 475 аршинов [2, с. 107].

В 1823 г. предприятие в г. Корец насчитывало 183 рабочих, объём производства – 21 311 аршинов [2, с. 110]; работала также мануфактура в селе Устье, здесь указано 19 работников с объёмом производства 775 аршинов [2, с. 111]. Корецкая суконная мануфактура князя Юзефа Чарторийского не выдержала длительной конкуренции с другими растущими предприятиями края и обанкротилась. Она существовала до марта 1847 г. [4, с. 345].

По сведениям 1848 г., суконные мануфактуры работали в населенных пунктах Корысть (сегодня Корецкий район), Самострелы. Исходные данные указывают следующее количество работников и выпуск продукции на предприятиях: 13 600 аршинов и 70 рабочих (Корысть); 15 000 аршинов, число работников неизвестно (Самострелы) [2, с. 115].

В 50-х годах XIX в. на территории современного Корецкого района существовало 11 предприятий по изготовлению сукна, которое в основном использовалось для пошива верхней одежды. Они располагались в сёлах Блудов (сейчас Светанок), Головница, Даничев, Жадковка, Забара, Копытов, Корысть, Речки, Самострелы, Сторожев, Устье. Крупнейшими были предприятия в населённых пунктах Сторожев (изготовлялось сукно на сумму 3 750 карбованцев), Головница (3 480 карбованцев) и Устье (3 000 карбованцев) [7, с. 52]. В 1880-х годах в городке Межиричи (сейчас Корецкий район) работала небольшая суконная фабрика [4, с. 355]. Функционирование суконной фабрики в Корце зафиксировано в 1887 г. [4, с. 345] и в начале XX в. [7, с. 58].

Материалы 1973 г. свидетельствуют о развитии льноводства в Корецком районе в сёлах Великая Клецка [4, с. 363], Невирков [4, с. 365], Речки [4, с. 366], Сторожев, Устье, Харалуг, Щекичин [4, с. 367].

Автора статьи заинтересовал один из экспонатов Ровенского областного краеведческого музея, который демонстрировался на выставке «Дорога к храму», посвящённой 1025-летию крещения Киевской Руси. Церковная хоругвь с изображением «Тайной вечери» (24258 ДОП) из села Новый Корец содержит дарственную надпись: *«Хорогва сія пожєртвована Храма Свято-троицкаго, Андрєя Цехмистра ткацкого сыномъ Калистраномъ Вєлєсикомъ, съ жєною єго Варварєю и дочерю Стефанідою. Року 1843 мца августа 1 дня»*. Наше внимание акцентируется на дарственной надписи, поскольку здесь также размещено изображение ткацкого челнока. Это ещё раз подтверждает развитие текстильного промысла на Кореччине, а в данном случае хоругвь свидетельствует о связи конкретной семьи с ткацким ремеслом.

Современным центром сохранения и популяризации художественного достояния края выступает Корецкий исторический музей. Коллекция заведения насчитывает более 6,5 тысяч фондовых экспонатов, текстильный ассортимент составляет больше 300 единиц (данные 2008 г.). Музей обладает предметами, которые позволяют проанализировать быт и ремёсла населения Полесья и Волыни сквозь призму времени и настоящего дня. Среди текстильных образцов ценность представляют изделия конца XIX – начала XX в. Фондовое собрание содержит также орудия для обработки льна, конопли, шерсти: терницу, гребень, гребёнку, веретёна и прочее.

Среди музейных экспонатов Корецкого исторического музея достойны внимания интерьерные ткани – льняные рушники и скатерти, композиционное решение которых имеет трёхдельный уклад декора: центральная часть освобождена от орнаментики, декорируются лишь концы изделия. Как правило, это полосы красного и чёрного цветов на белом фоне, что прослеживается на скатертях 1920 – 1930-х годов из сёл Великие Межиричи (КН 1732 / II Р 674) и Новый Корец (КН 336 / II Р 173). Орнаментика последней, в свою очередь, дополняется зелёными и оранжевой полосами; скатерть соткана белыми и серыми льняными нитками саржевым переплетением. Полотно (КН 1734 / II Р 676) из села Великие Межиричи характеризуется клетчатым укладом декора.

Среди одёжных тканей мы выделяем наметку (КН 340 / II Р 177) из села Новый Корец конца XIX – начала XX в., изготовленную из чрезвычайно тонких льняных нитей, концы изделия украшены полосами красного цвета. Шерстяной мужской пояс (КН 472 / II Р 273) из села Коловерти 1910 г. характеризуется продольным ритмом полос (красного, фиолетового, коричневого, зелёного оттенков) с ярко выраженной центральной частью. Интересным экземпляром является корсетка (КН 203 / II Р 56) из села Сторожов 1930-х годов, уникальность которой заключается в пошиве из готовой ткани, предназначенной для создания мужского пояса. Корсетке присущ вертикальный ритм полос, нижняя часть (в виде лепестков) – горизонтальные полосы; подкладка одежды полотняная. Отличительной особенностью стульчика (КН 1903 / II Р 705) из села Новый Корец начала XX в. является использование для мягкой части изделия домотканой ткани, орнаментированной ритмом разноцветных полос, преимущественно красного цвета.

Кроме того, в селе Великие Межиричи местный энтузиаст и ценитель старины Михаил Слывинский, 1963 г. р., создал в собственном доме музей декоративно-прикладного искусства. Данная фондовая коллекция насчитывает текстильные произведения и инструментарий для изготовления ткани Корецкого, Березновского и Гощанского районов Ровенской области. Древнейшие из экземпляров относятся к началу XX в. В конце мая 2014 г. часть коллекции (женские сорочки, рушники) была представлена в выставочном зале Ровенского областного краеведческого музея в рамках проведения региональной акции «Искусство одного села» – Великие Межиричи Корецкого района.

При исследовании художественных тканей пограничья Полесья и Волыни нами были осуществлены экспедиции в населённые пункты Корецкого района. Научные работы проводились в городе Корец, сёлах Крилов, Невирков, Светанок (2005 – 2008). По результатам экспедиционных материалов нам удалось привлечь в научный оборот 36 имён мастеров художественного ткачества. Часть их стала известной благодаря Лидии Сыротюк, составителю каталога «Народні умільці Кореччини» [5].

Обратим внимание на творчество Анны Лашты (1928 – 2003) из Корца. Среди изделий мастера нами зафиксированы рушники, скатерти, коврики, дорожки. Трёхдельный уклад декора прослеживается на рушниках: орнаментируются только концы изделия. Из текстильных материалов в тканях последней четверти XX в. мастер использует кроме льняных и хлопчатобумажные нити. Своеобразными являются коврики А. Лашты, предназначенные для украшения стен. Фон изделий выполнен полотняным переплетением из неотбеленного и слабо отбеленного льна. Орнамент вышит крестиком и гладью (здесь преобладают растения, изображения птиц, людей). Стоит акцентировать внимание на дорожках А. Лашты. Интересна работа из льна, где удачно сочетаются оттенки серого цвета; композиционно в дорожке прослеживается чередование полос разной толщины. Другая дорожка – использование окрашенной пряжи оттенков жёлто-коричневого и красного цвета. Сегодня изделия Анны Лашты хранятся в региональных музеях края и в собственности внука ткачихи – Тараса Лашты (г. Корец).

Нами была проанализирована коллекция тканых льняных рушников (170х37 см каждый), изготовленных Марией Онищук (1912 – 2000) из села Светанок. Они датируются 1936 – 1938 гг. По функциональным признакам изделия принадлежат к типологической группе метровых тканей. Уклад декора – ритм полос на концах рушника. Особенностью изделий М. Онищук является видоизменение орнамента, каждый следующий рушник отличается от предыдущего декором, сохраняя лишь цветовую гамму – красные, чёрные, синие полосы на сером фоне. Техника исполнения – саржевое переплетение нитей. Также мастер в своё время производила льняную ткань (полотняное переплетение), которая предназначалась для пошива рубашек (женских, мужских) и брюк; её выполняли длиной до 10-20 м. Изделия Марии Онищук долгое время сохраняла дочь ткачихи Нина Жильчук (с. Светанок).

В селе Крилов нами было изучено ткачество мастеров Ефимии Лясковской (1914 – ?), Евдокии Демедюк, 1942 г. р., Марии Сабанюк (? – 1965), Ольги Медовьяк (1927 – 2005). Привлекают внимание изделия Ефимии Лясковской и её дочери Евдокии Демедюк. Среди изделий Е. Лясковской – килимы (конопляные и шерстяные). Композиционное решение характеризуется ритмом полос разной толщины, пересекающих всё полотнище. В цветовом решении полосам на шерстяных килимах присущи оттенки красного, жёлтого, зелёного, синего, фиолетового, фон изделия чёрный. В конопляных килимах цветовая гамма несколько сдержаннее,

спокойнее. Интересна льняная скатерть Е. Лясковской, или, как здесь говорят, «настылнык». Орнаментальная схема сочетает клетчатый уклад декора по всему изделию (серый и белый цвета), концы «настылныка» орнаментированы ритмом полос (хроматические цвета). Техника исполнения – саржевое переплетение нитей. Сегодня тканые изделия Ефимии Лясковской сохраняет дочь Евдокия Демедюк (с. Крилов).

В селе Невирков в интерьере дома Анны Приходько нами были зафиксированы тканые рушники. Особенностью композиционного решения этих изделий является сочетание геометрических элементов орнамента (восьмиугольная звезда, ромб) и вписывание их в полосу. Значительно шире раскрыта цветовая гамма невирковских тканей по сравнению с рушниками предшественников: красный, жёлтый, зелёный, синий, фиолетовый и их оттенки. Орнамент рушника выполнен переборным переплетением нитей, фон изделия – полотняным. Ткани села Невирков и соседних сёл больше подвергаются воздействию материальной культуры полешуков, поскольку Невирков территориально приближен к региону Полесья.

Региональная специфика Кореччины – пограничья Полесья и Волыни – повлияла на развитие декоративно-прикладного искусства края. Весомый вклад в зарождение текстильного промысла внёс князь Юзеф Чарторыйский, основав в Корце в 1786 г. суконную мануфактуру.

Кроме того, художественные ткани изготавливались и в домашних условиях, обеспечивая потребности семьи (одежда, ткани повседневного, обрядового назначения). Это подтверждает текстильная фондовая коллекция Корецкого исторического музея и собственные материалы исследования автора статьи.

Рисунок 1.

Рисунок 2.

Рисунок 3.

Рисунок 4.

ПОДПИСИ К ИЛЛЮСТРАЦИЯМ

Рисунок 1. Крестьянская молодёжь, 1954 г., с. Светанок, Корецкий р-н. Фотография из архива Ивана Жильчука.

Рисунок 2. Ткачиха Мария Онищук (сидит) с семьёй, 1966 г., с. Светанок Корецкий р-н. Фотография из архива Ивана Жильчука.

Рисунок 3. Церковная хоругвь с дарственной надписью, 1843 г., с. Новый Корец, Корецкий р-н. Ровенский областной краеведческий музей (24258 ДОП).

Рисунок 4. Региональная акция «Искусство одного села», с. Великие Межиричи, Корецкий р-н. Ровенский областной краеведческий музей. Фото Ирины Локшук.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голод, І. Міське ремесло Західної України XIV – XVIII століть / І. Голод. – Львів : ЛАМ, 1994. – 200 с.
2. Дерев'янкін, Т. Мануфактура на Україні в кінці XVIII – першій половині XIX ст. Текстильне виробництво / Т. Дерев'янкін. – Київ : Вид-во Академії наук УРСР, 1960. – 128 с.
3. Жук, А. Українські народні килими (XVII – поч. XX ст.) / А. Жук. – Київ : Наукова думка, 1966. – 152 с.
4. Історія міст і сіл Української РСР : у 26 т. / гол. ред. П. Тронько. – Київ : Головна редакція української радянської енциклопедії АН УРСР, 1973. – Ровенська область. – 656 с.
5. Народні умільці Кореччини : каталог / упоряд. Л. Сиротюк. – Рівне : Рівненська друкарня, 1995. – 16 с.
6. Никорак, О. Українська народна тканина XIX – XX ст. Типологія, локалізація, художні особливості / О. Никорак. – Львів : Афіша, 2004. – Ч. І. Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України). – 584 с.
7. Панасенко, О. Корець і Кореччина: історія / О. Панасенко, Л. Якубець. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2000. – 146 с.
8. Тхор, В. Історія нашого краю : навч. посібник / В. Тхор, В. Сніцаревич, В. Процюк. – Рівне : Волинські обереги, 2001. – 152 с.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуется развитие художественной ткани пограничья Полесья и Волыни – Корецкого района Ровенской области. Анализируются творческие работы мастеров

декоративно-прикладного искусства XX – начала XXI в. В текстильных произведениях, хранящихся в фондовой коллекции Корецкого исторического музея, а также собственных полевых материалах автора статьи прослеживаются художественные особенности традиционных тканей обозначенной территории.

SUMMARY

The development of art fabrics of frontier areas of Polissya and Volyn – Koretsky area of Rivne region, is studied in this article. Creative achievements of masters of arts and crafts of XX – beginning of XXI century are analyzed. On the base of textile products of archive collection of Koretsky historical museum and on the base of materials of own field researches the author of article considers art features of traditional fabrics of the specified territory.

Лось М. В.

СТАРАЖЫТНАЕ МАСТАЦКАЕ ПЛЯЦЕННЕ І ЯГО СУВЯЗЬ З ТЭКСТЫЛЬНАЙ АРНАМЕНТЫКАЙ

Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў
(Паступіў у рэдакцыю 10.03.2015)

Арнаментыка народнага тэкстылю складалася на працягу стагоддзяў і аб’ядноўвае шэраг разнастайных матываў: геаметрычнага, расліннага, зааморфнага, змешанага. Раскрыццё семантыкі асобных з іх паказала, што арнаменты адлюстроўваюць старажытныя касмаганічныя, рэлігійна-магічныя, эстэтычныя ўяўленні людзей. На аснове гэтых уяўленняў у залежнасці ад тэхналагічных магчымасцей развіваўся мастацка-вобразны лад арнаментыкі пляцення і ткацтва.

Тэхніку злучэння, замацоўвання доўгіх палос матэрыялу (скуры, галін і каранёў дрэў, саломы, дроту, валокнаў раслін і воўны і інш.) добра ведалі і выкарыстоўвалі ўсе народы свету. Археалагічныя знаходкі сведчаць, што віццё вяровак, пляценне сетак было вядома ўжо ў эпоху мезаліту [1, с. 28]. Касцяныя і драўляныя інструменты для вырабу сетак («іглiцы», «вільцы», «більцы») знаходзяць пры раскопках беларускіх гарадоў у слаях XI – XVI стст. [2, с. 43], а рыбаловы Паазер’я плялі сеткі «па-старажытнаму» – з ільняных і канапляных нітак – амаль да канца XIX ст. [1, с. 28]. Гэтае майстэрства не знікла і ў наш час. У перыяд XIII – XVIII стст. на Беларусі і сумежных тэрыторыях было распаўсюджана ігольнае пляценне, пра што сведчаць знаходкі плеценых рэчаў [3; 4, с. 425] і адпаведных інструментаў [2, с. 173].

Плеценыя і тканыя рэчы былі звычайнай і неабходнай часткай традыцыйнага побыту. Кашы, лапці, збруя, вяроўкі, сеткі шырока ўжываліся ў гаспадарцы, як і тканіны рознага прызначэння, матузы, тасёмкі, гузікі.

Чалавек заўсёды клапаціўся, каб рэчы, якімі ён карыстаецца, былі не толькі зручнымі, але і прыгожымі. Майстры, што віртуозна валодалі тэхнікай пляцення, маглі не толькі надаваць вырабам патрэбную, часта высокамастацкую форму, але і аздаблялі творы ўзорамі і арнаментамі. Ступень іх мастацкай выразнасці залежала ад матэрыялу і тэхнікі пляцення. Тэхніка ж і абумовіла геаметрычнасць плеценага арнаменту, які непасрэдна адлюстроўваў структуру пляцення [5, с. 604]. Багатыя ўзораўтваральныя

магчымасці тэкстылю (пляцення і ткацтва) дазвалялі адлюстраваць гэтую сувязь не толькі непасрэдна, але і выяўленчымі сродкамі арнаментальнага малюнка. Узнікае пытанне: чаму ў працэсе развіцця традыцыйны ткацкі арнамент не пазбавіўся архаічных рыс, а данёс да нашага часу геаметрычнасць, ступеньчатасць контурных ліній, плоскаснасць, умоўнасць малюнка. Па-першае, народная традыцыя за доўгія гады замацавала і кананізавала многія формы арнаменту. Па-другое, існавала своеасаблівая магія вузлоў і пляцення. Яна мае ў сваёй аснове асэнсаванне ўзаемаадносін часткі і цэлага: валокнаў і ніткі, ніткі і тканіны, а таксама ўяўленні пра сутнасць перапляцення-вузла як засцярогу, што мае сувязь з утылітарнымі функцыямі пляцення і плеценых рэчаў.

Функцыянальныя якасці вузлоў, пляцення (злучэнне, замацоўванне) імітатыўна пераносіліся і на духоўны змест падзеі з удзелам названых элементаў ці тканых рэчаў. Так, з асобных прутоў атрымліваецца кош, з нітак – тканіна і г. д. Чалавек выплятаў сетку, але не ведаў, якая сіла не дае той распасціся і, верагодна, лічыў, што навязаныя вузлы маюць чарадзейную сілу.

Даследчыкі беларускай культуры зафіксавалі мноства прыкладаў выкарыстання прадметаў пляцення і ручнога ткацтва ў магічных дзеяннях. З плеценымі рэчамі звязаны прыкметы і павер'і беларусаў. Ужыванне гэтых рэчаў у адказныя моманты жыцця было выклікана ў першую чаргу ўтылітарнай неабходнасцю, тады іх магічная функцыя, семантычна звязаная з утылітарнай, заставалася схаванай за патрабаваннямі розуму. Найбольш выразна магія вузлоў і пляцення выступае ў абрадах з ужываннем спецыяльных магічных прадметаў, якія не мелі ўтылітарнага значэння: нітак з вузламі, плеценых матузкоў, вянкоў і іншых. Тонкія чырвоныя матузкі, сплеценыя з воўны (жычкі), завязвалі на руках, нагах, шыі немаўляці. Лічылася, што гэта засцеражэ ад хваробы [7, с. 209]. Такім жа шнурком звязвалі рукі нябожчыку. Амаль да нашага часу захаваўся звычай плесці вянкі на Купалле, Дажынкі, у час вяселля. А ў XIX ст. у кожнай беларускай хаце па сценах віселі вянкі з сухіх кветак, жыта, пшаніцы; саламяныя плеценыя птушкі і «павукі» [8, с. 34, 36; 9, с. 93]. Асабліва цесна магія пляцення звязана з абрадам Дажынак. Апошні сноп – «Спасава барада» – завязваўся вузлом, закручваўся ці заплятаўся. Саломай з апошняга снапа абвязвалі сярпы ўсёй сям'і і ў такім выглядзе захоўвалі іх усю зіму перад абразамі [10, с. 81]. Увесь абрадавы комплекс прасякнуты думкай пра будучы ўраджай, а завязаныя вузлом каласы выступаюць тут у якасці галоўнага рытуальнага атрыбута: наяўнасць вузла (радзей – іншага спосабу заплятання сцяблін) успрымаецца абавязковай умовай захавання ўраджайнай моцы каласоў да наступлення вясны. Вузел («завяз», «залом») на недаспелым жыце, наадварот, «не даваў» полю «разрадзіцца». Завязванне сцяблін з пажаданнем бяды – вядомы від праклёнаў у многіх народаў свету.

Пры дапамозе вузлоў спрабавалі абараніцца ад ваўкоў, хвароб, нават смерці [6, с. 275]. Рыбалоўная сетка «бараніла» ад ведзьмароў. У Расіі яшчэ ў XIX ст. сетку накідвалі на ўбор нявесты, каб пазбегнуць шкоднага ўплыву нядобрых вачэй [6, с. 276]. З часам сетку замяніў тканы ці звязаны пруткамі

шаль [11, с. 22]. У наш час падобную «абарончую» функцыю выконвае вэлюм.

Звычайна магічная роля абрадавых тканін тлумачыцца толькі вытканымі ці вышытымі на іх узорамі. Але ў народных уяўленнях і белыя абрусы, і простае неўпрыгожанае палатно, і ніткі (кудзеля) мелі «чарадзейную» сілу. Напрыклад, пры дапамозе белага абруса спадзяваліся знайсці папараць-кветку, каб бачыць у зямлі скарбы ці здабыць карону вужынага цара для чытання чужых думак [12, с. 30, 33]. Аднадзённае (сатканае за адзін дзень) палатно лічылася лепшым сродкам супраць мору [12, с. 168]. У некаторых вёсках бараніліся аднадзённай ніткай, якую маленькая дзяўчынка павінна была спрасці такой даўжыні, каб абысці і ахапіць усю вёску. Увогуле, добрыя пралі лічыліся чараўніцамі. Людзі верылі, што пры дапамозе свайго майстэрства яны ўмелі рабіцца нябачнымі [13, с. 61].

Асобнае месца сярод «магічных» пляцёнак займаюць традыцыйныя паясы. Яны выконваліся з дапамогай розных прыстасаванняў у шырокім дыяпазоне тэхнічных прыёмаў: ад простага віцця і прымітыўнага пляцення «коскі» да ткацтва на дошчачках, «на ніту» і іншых. Кожны беларус (мужчына, жанчына ці дзіця) меў некалькі паясоў, якія іншы раз пераходзілі з пакалення ў пакаленне. У XIX – пачатку XX ст. гэтая частка народнага строю не толькі была важным кампазіцыйна-дэкаратыўным элементам, але і выконвала функцыю засцярогі ў абрадах і штодзённым побыце беларусаў. Старажытныя ўяўленні аб магічных уласцівасцях пляцення адлюстраваліся ў думцы, што пояс, нават схаваны пад адзеннем, бароніць ад дрэннага вока: «Паяска на дзявочая паясніцы і асіна пабаіцца» [13, с. 2 – 28]. Пры цяжкіх родах жанчыну прымушалі пераступаць праз чырвоны пояс; каб злавіць чараўніцу, трэба было звязаць ёй рукі чырвоным поясам [14, с. 4].

Культ пляцёнак прасочваецца ў мастацтве многіх народаў свету. Ён увасобіўся ў архітэктуры і інтэр’еры храмаў, у кніжнай графіцы, дэкаратыўна прыкладным мастацтве. Росквіт «плеценых» арнаментаў на тэрыторыі ўсходніх славян прыходзіўся на X – XVI стст. Дэкаратыўна-арнаментальнае пляценне прысутнічае на розных прадметах у выглядзе імітацый сапраўдных пляцёнак (ложнавітыя бранзалеты, «плеценыя» пярсцёнкі і грыўны, выразаныя з дрэва амулеты [15, с. 20]) ці ў выглядзе ўмоўна-плоскаснага арнаменту на паверхні прадмета («раменныя» ці «стужкавыя», «плеценыя» арнаменты, якія вырэзваліся на косці, камяні, драўляных рэчах, выкладваліся мазаічнымі пліткамі, маляваліся на паперы [16, с. 125]). Большасць з такіх няплеценых «пляцёнак» дакладна адпавядае характэрнаму знешняму выгляду натуральнага пляцення са скураных стужак, вяровак, матузоў. Узнікае думка, што «плецены» арнамент ствараўся паводле рэальнага «эскіза» – спецыяльнай пляцёнкі, якую і цяпер можна аднавіць па малюнку [17, с. 71].

Вера людзей у магічныя ўласцівасці пляцення і шырокае распаўсюджванне плеценых рэчаў, а разам з тым і добрае валоданне тэхнікай іх стварэння спрыялі развіццю «плеценых» арнаментаў і дакладнаму, падрабязнаму адлюстраванню тэхнічнага боку пляцення ў арнаментыцы.

Падобныя арнаменты звычайна ўпрыгожвалі прадметы асабістага карыстання, амулеты, інструменты рамяства – гэтыя рэчы заўсёды побач з чалавекам, таму яны павінны абараняць ад нядобрых духаў, садзейнічаць дабрабыту.

Асабліва яскрава ахоўна-магічная функцыя праяўлялася ў дачыненні да адзення. Яно бараніла не толькі ад холаду, дрэннага надвор'я, але і ад нядобрых сіл. Ужо тое, што вопратка зроблена з тканіны – пераплеценых паміж сабой нітак, – павінна было надаваць ёй магічна-абарончыя якасці. Аднак выкарыстанне простай, неаздобленай тканіны здавалася недастатковым для магічнай абароны. Ужо ў X – XIII стст. адзенне, асабліва святочнае, рытуальнае ці тое, што належала княжацкай асобе, упрыгожвалі тасёмкамі, пляцёнкамі, вузламі, дапаўнялі амулетамі ў выглядзе колцаў, крыжоў, фібул, шпілек [18, с. 9 – 37]. Гэтыя дэталі, з аднаго боку, ігралі ролю аздабленняў або сімвалаў заможнасці і ўлады, а з другога – павінны былі ўзмацніць магічна-засцерагальную функцыю адзення. Адсутнасць вузлоў, пляцёнак, зашпілек нібы здымала перашкоду паміж чалавекам і таямнічымі духамі, і, наадварот, наяўнасць пляцення і іншых элементаў не дазваляла гэтым духам аказаць шкодны ўплыў [23, с. 276].

Багатую вопратку шылі з узорнай тканіны, прычым звярталі асаблівую ўвагу на арнаментацыю верхняй часткі, рукавоў і нізу. Спецыяльныя арнаменты павінны былі забяспечыць ахову ўсіх частак цела. Можна меркаваць, што першапачаткова на месцах гэтых арнаментаў ужываліся плеценыя матузкі, паяскі, тасёмкі, якія нашывалі на адзенне ці абвязвалі вакол шыі, запясцяў, па падоле. У гісторыі касцюма зафіксаваны факты, што пацвярджаюць гэтую думку, напрыклад, копцкія знаходкі – тканіны і адзенне са старажытных грабніц (VI – VIII стст.). Узоры на адзенні выпляталіся асобна на спецыяльным станку ці ўручную і нашываліся ў дакладна акрэсленых месцах: вакол каўняра, унізе і на рукавах [19, с. 101]. Верагодна, гэтыя ўзоры, якія пазней замянілі прышытыя тасёмкі і матузкі, былі імітацыяй пляцення.

Адлюстраванне тэхнікі пляцення ў тэкстыльнай арнаментыцы неабавязкова ішло шляхам падрабязнага капіравання знешняга выгляду першапачатковай пляцёнкі. Для перадачы ідэі магічнай абароны дастаткова было паказаць пляценне сімвалічна праз асобныя характэрныя яго элементы ці праз паказ агульнай заканамернасці структуры пляцення.

Адбор галоўных рыс для сімвалічнага паказу пляцёнкі залежаў ад магчымасцей выканання таго ці іншага ўзору ў тэхніцы пляцення, ткацтва. Зразумела, што ў якасці арнаментальнага эквіваленту сапраўднай пляцёнкі, магічнага вузла мог выступаць нейкі прасцейшы, агульны для ўсіх відаў пляцення элемент, своеасаблівая «элементарная часціца» пляцення. Да такой падышла б фігура, створаная перапляценнем шасці адрэзкаў: чатыры з іх утвараюць квадрат (ромб), а дзве астатнія пераплятаюць яго ў сярэдзіне. Такая мадэль уяўляе сабой найпрасцейшы элемент пляцення, выкананы з мінімальна магчымай колькасці адзінак матэрыялу. Названы элемент прысутнічае ва ўсіх відах пляцення за выключэннем віцця; ён з'яўляецца

ўстойлівай асновай любога плоскаснага пляцення, структурнай адзінкай, якая можа служыць ключом да разумення прынцыпаў перапляцення любых валакністых матэрыялаў. Для сімвалічнага адлюстравання плоскаснага пляцення (ткання) дастаткова было паказаць адзін яго рапарт – чатыры перакрыжаванні чатырох адрэзкаў, аднак больш выразную структуру мае камбінацыя чатырох такіх рапартаў. Асобна ўзяты элемент структуры палатнянага перапляцення, скампанаваны з чатырох рапартаў, уяўляе фігуру, створаную злучэннем васьмі элементаў: чатыры з іх складаюць квадрат (ромб), астатнія пераплятаюцца ўсярэдзіне паміж сабой і разам з ім.

Адбору і замацаванню ў тэкстыльнай арнаментыцы менавіта гэтых фігур магло садзейнічаць тое, што яны нагадвалі ўстойлівыя, звычайныя, добра вядомыя рамбічныя знакі, якія прыйшлі з папярэдніх эпох як сімвалы галоўных аб’ектаў асяроддзя, прыродных з’яў і іх магічных узаемаадносін з чалавекам [20, с. 49 – 50]. Між іншым, у далёкім мінулым знакі-сімвалы ў выглядзе перакрэсленых, «рагатых», «грабеньчатых» ромбаў, магчыма, ствараліся шляхам пераплятання гнуткіх прутоў, што давала ўстойлівую канструкцыю; яе маглі выкарыстоўваць у магічных абрадах у якасці сімвалічнага знака.

Не толькі асобныя элементы, але і агульная кампазіцыя арнаменту магла перадаваць ідэю пляцення. Напрыклад, лінейны арнамент з касых рысак успрымаецца як малюнак вітой вяровачкі (узгадаем «шнураваную кераміку», у якой падобны малюнак атрымліваўся ад адбівання вітога шнура на паверхні посуду).

Пераемнасць традыцыі ў народным мастацтве данесла да нас прыклады распрацоўкі ткацкага арнаменту па законах тэхналогіі пляцення. Лінейны ўзор, які ўяўляе сабой адрэзак бясконцага фрыза, нагадвае кавалак простай лінейнай пляцёнкі з 3-9 пасмаў. Пры шчыльным простым перапляценні палосы матэрыялу ўтвараюць ромбападобную фактуру плоскасці, абмежаванай «паўромбамі» ці «елачкай» у месцах перагібу пасмаў па баках. Кампазіцыя плоскаснага геаметрычнага арнаменту паўтарае схему пляцення іголкай ці вузламі. Месцы перакрыжавання кампазіцыйных ліній вызначаны арнаментальнымі акцэнтамі, сярод якіх часта сустракаюцца «элементарныя часціцы» пляцення ў выглядзе простых і складаных ромбападобных фігур [21, с. 3, 5, 6, 13, 25, 31, 47, 49, 61]. Добра адлюстраваны ў ткацкім арнаменце і прапорцыі «элементарнай» пляцёнкі. Двух колераў ткацкага арнаменту (чырвоны і белы) недастаткова, каб паказаць папераменна перакладзеныя адна за другую палосы, таму мы бачым толькі іх плоскасны сілуэт – гэта не супярэчыць ідэі паказу элементарнай структуры пляцення найпрасцейшым спосабам.

Пераважанне чырвонага колеру ў тэкстыльнай арнаментыцы і пляценне «магічных» пляцёнак з чырвонай ніткі – з’явы, верагодна, аднолькавага паходжання. І калі пляценне мела сімвалічны сэнс засцярогі, то выкананне пляцёнак з матэрыялу чырвонага колеру садзейнічала ўзаемнаму ўзмацненню магічных якасцей колеру і пляцёнкі. Традыцыйны, найбольш архаічны арнамент, які ўпрыгожвае асабліва адказныя, з пункту гледжання

старажытных уяўленняў, месцы на вопратцы, часцей за ўсё тчэцца ці вышываецца чырвонымі ніткамі, што падкрэслівае яго сувязь з пляценнем.

Сучасныя беларускія народныя строі захавалі многія рысы старадаўняй славянскай вопраткі: размеркаванне канструктыўна-кампазіцыйных акцэнтаў, каляровую гаму, арнаментыку. Як і стагоддзі назад, асабліва ўважліва распрацоўваюцца арнаменты на пярэдняй частцы кашулі, аблямоўваюцца каўнер і манжэты. Ружовыя і чырвоныя каралі, стужкі, тасёмкі ў дадатак да арнаментаў яшчэ больш акцэнтуюць шыю, плечы, грудзі [22]. Устойлівасць арнаментальных комплексаў на адзенні, характар асобных элементаў і агульнай кампазіцыі геаметрычных арнаментаў, ужыванне традыцыйна замацаваных сімвалічных колераў пераконваюць у тым, што каля вытокаў традыцыйнай тэкстыльнай арнаментыкі знаходзіцца старажытнае майстэрства пляцення.

Такім чынам, тэхналогія пляцення адыграла значную ролю ў развіцці народнай арнаментыкі і аказала ўплыў на сучасныя тэкстыльныя арнаменты. Яна паслужыла асновай «плеценага» арнаменту, які ўзнік у мастацтве ранняга сярэднявечча як водгук на ўяўленні аб магічных уласцівасцях пляцення, і знайшоў адлюстраванне ў тэкстыльных вырабах. З другога боку, узораўтваральныя якасці пляцення-ткання абумовілі багацце і маляўнічасць узораў народнага тэкстылю.

ЛІТАРАТУРА

1. Браім, І. М. Рыбалоўства ў Беларусі / І. М. Браім. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – 136 с.
2. Воронин, Н. Н. Древнее Гродно: по материалам археологических раскопок 1932 – 1949 гг. / Н. Н. Воронин. – М. : Изд-во АН СССР, 1954. – 239 с.
3. Лысенка, П. Ф. Раскопкі Бярэсця / П. Ф. Лысенка // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі – 1971. – №1. – С. 18 – 24.
4. Раскопки в Витебске // Археологические открытия. 1977. – М., 1978.
5. Шурц, Г. История первобытной культуры : в 2 вып. / Г. Шурц. – М. : Изд. Коммунистич. ун-та им. Я. М. Свердлова, 1923.
6. Фрэзер, Д. Д. Золотая ветвь / Д. Д. Фрэзер. – М. : Изд-во политич. литературы, 1980. – 831 с.
7. Гаген-Торн, Н. И. Женская одежда народов Поволжья / Н. И. Гаген-Торн. – Чебоксары : Чувашгосиздат, 1960. – 228 с.
8. Шпилевский, П. Свадебные обряды у застенковцев (околичан) Витебской губегнии / П. Шпилевский // Пантеон. – 1853. – Т. VIII, кн. 3.
9. Шпилевский, П. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю / П. Шпилевский // Современник. – 1853 – 1854. – № 16, июнь.
10. Снегирёв, И. Русские простонародные праздники и суеверные обряды / И. Снегирёв. – М. : Типогр. ун-та, 1838. – Вып. III. – 216 с.
11. Маслова, Г. С. Орнамент русской народной вышывки / Г. С. Маслова. – М. : Наука, 1978. – 207 с.
12. Богданович, А. Е. Пережитки древнего миросозерцания у белорусов / А. Е. Богданович. – Минск : Беларусь, 1995. – 186 с.
13. Шпилевский, П. Белоруссия в характеристических описаниях и фантастических её сказках / П. Шпилевский // Пантеон. – 1853. – Т. VIII, кн. 3.
14. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским географическим обществом: материалы и

исследования, собранные П. П. Чубинским. – СПб. : Б. и., 1877. – Т. 7, вып. 2, ч. 3. Малоруссы Юго-Западного края.
15. Колчин, Б. А. Новгородские древности. Резное дерево / Б. А. Колчин. – М. : Наука, 1971. – 63 с.
16. Исаенко, В. Ф. Древности Белоруссии / В. Ф. Исаенко, А. Г. Митрофанов, Г. В. Штыхов // Материалы конференции по археологии Белоруссии и смежных территорий. – Минск, 1966.
17. Ёлкина, А. К. Исторические и теоретические принципы построения плетёного орнамента / А. К. Ёлкина // Художественное наследие. – М., 1983. – № 8.
18. Левинсон-Нечаева, М. Н. Ткачество / М. Н.Левинсон-Нечаева // Очерки по истории русской древности X – XIII вв. – М., 1956 – С. 9 – 37.
19. Соболев, Н. Н. Очерки по истории украшения тканей / Н. Н. Соболев. – М.-Л. : Academia, 1934. – 435 с.
20. Рыбаков, Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – М. : Наука, 1981. – 607 с.
21. Астрэйка, А. Беларускі ткацкі арнамент перабіранай і накладной тэхнікі : альбом / А. Астрэйка. – Мінск : Б. в., 1929. – 6 с., 63 л. іл.
22. Раманюк, М. Ф. Беларускае народнае адзенне / М. Ф.Раманюк. – Мінск : Беларусь, 1981. – 473 с.

РЕЗЮМЕ

В статье впервые отражена мысль, что геометрический текстильный орнамент является отражением изображения реальных плетёных изделий, стилизованных в двухмерном пространстве ткани. Проанализированы и сопоставлены орнаментальные изображения на костюме, тканях, утилитарных предметах быта, отражающие особенности мировоззрения авторов.

SUMMARY

In the article expresses the idea that geometric textile ornament is a reflection of the image of real wicker products styled in two-dimensional space fabric. Analyzes and compares the ornamental image on the costume, tissues, utilitarian household items their location and semantics with the existing worldview of the authors of these works.

Скварцова І. М.

ДА ПЫТАННЯ ПРА ГІСТОРЫЮ ДЗЕЙНАСЦІ МАНУФАКТУРЫ КУНТУШОВЫХ ПАЯСОЎ У СЛУЦКУ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 16.03.2015)

Слуцкая мануфактура кунтушовых паясоў і яе вырабы займаюць асаблівае месца ў гісторыі шаўкаткацтва Рэчы Паспалітай 2-й паловы XVIII ст. У адрозненне ад шматлікіх іншых майстэрань краіны, што спецыялізаваліся на вытворчасці шаўковых узорыстых паясоў накшталт усходніх (у Станіславе, Бродах, Кракаве, Варшаве, Ліпкаве, Кабылцы, Сакалове, Гданьску, Гродна, Ружанах, Паставах, Корцы, Куткоры, Дрэвіцы, Бучачы і інш.), менавіта на беларускіх землях былі не толькі дасканала засвоены, але і творча і віртуозна пераасэнсаваны традыцыі арыентальнага мастацкага тэкстылю і на іх аснове створаны адметны, мастацка-самабытны тып вырабаў, які арганічна злучыў усходнія, заходнееўрапейскія і ўласна

беларускія элементы, стаўшы новым эталонам для вытворцаў кунтушовых паясоў.

Гісторыя слуцкай мануфактуры неаднаразова была прадметам вывучэння гісторыкаў і мастацтвазнаўцаў Беларусі і памежных з ёю краін. Асноўныя перыяды і многія цікавыя факты дзейнасці прадпрыемства былі занатаваны ўжо на мяжы XIX – XX стст. у працах А. Ельскага [1], А. Ромера [2], Э. Свяйкоўскага [3] і іншых. Важную ролю ў выпрацоўцы цэласнай карціны дзейнасці фабрыкі выканалі даследаванні польскага вучонага Т. Манькоўскага [4], расіянкі Л. Якунінай [5], беларусаў М. Раманоўскага [6], М. Болбаса [7], А. Ігнаценкі [8], А. Грыцкевіча [9], М. Кацара [10] і іншых. Удакладненню многіх фактаў гісторыі прадпрыемства садзейнічалі публікацыі айчынных даследчыкаў А. Карпачова [11], Н. Высоцкай [12], польскіх вучоных М. Ташыцкай [13], Я. Хрушчыньскай [14], літоўскай даследчыцы Г. Марцінайцене [15] і іншых. На падставе праведзенага вывучэння дакументаў з Нацыянальнага гістарычнага архіва Беларусі, што датычацца нясвіжскай і слуцкай радзівілаўскіх мануфактур, і аналізу замежнай і айчыннай навуковай літаратуры па вызначанай праблематыцы, дадзены артыкул прадставіць агляд асноўных этапаў і галоўных падзей у дзейнасці прадпрыемства.

Гісторыя слуцкай мануфактуры пачалася ў 2-й трэці XVIII ст., калі ва ўладаннях князёў Радзівілаў, родных братоў Міхаіла Казіміра Радзівіла і Гераніма Фларыяна Радзівіла, у Нясвіжы і Слуцку адпаведна былі заснаваны невялічкія майстэрні па вытворчасці кунтушовых паясоў. Аднак пэўных звестак пра пачатковы этап дзейнасці гэтых мануфактур амаль што не захавалася. Мы не ведаем дакладных дат адкрыцця прадпрыемстваў. А. Карпачоў прыводзіць пераканальныя доказы, что заснаванне нясвіжскай мануфактуры адбылося ў пачатку 1740-х гадоў, слуцкай – у 1750-х гадах [11, с. 88 – 89]. Невядомыя імёны майстроў, намаганнямі якіх пачалася вытворчасць на гэтых мануфактурах тканых шаўковых паясоў. Пра выгляд і тэхналагічныя асаблівасці першых вырабаў можна выказваць меркаванні, што яны, верагодна, мелі візуальнае падабенства да паясоў усходніх, па ўзору якіх вырабляліся. Адзінае, што сумненняў не выклікае, гэта вялікае жаданне князёў Радзівілаў наладзіць паўнавартасную вытворчасць высакаякасных мастацкіх тканін. З гэтай мэтай Геранім Фларыян Радзівіл у 1756 г. загадаў пабудаваць для сваёй майстэрні ў Слуцку асобнае памяшканне і абсталяваць яго па апошняму слову тагачасовай тэхнікі, што і было зроблена [16, с. 40], а Міхаіл Казімір Радзівіл размясціў майстэрню непасрэдна ў сваім палацы ў Нясвіжы і прыклаў значныя намаганні для забеспячэння яе кваліфікаванымі кадрамі. У 1757 г. нясвіжскія ткачы Томаш Хаецкі і Ян Гадоўскі былі накіраваны ў Станіслаў (зараз Івана-Франкоўск, Украіна), дзе на той час працавала мануфактура кунтушовых паясоў пад кіраўніцтвам Дамініка Місеровіча [14, с. 305], для вывучэння працэсу вытворчасці шаўковых паясоў [4, с. 36; 5, с. 29; 14, с. 305, 312, 317]. Акрамя таго, Міхаіл Казімір Радзівіл вёў актыўны пошук іншаземных майстроў, якія былі б здатнымі ўзначаліць персіярню і арганізаваць яе работу.

Вырашальным момантам у дзейнасці радзівілаўскіх прадпрыемстваў стаў прыезд у Нясвіж таленавітага армянскага мастака-тэкстыльшчыка і ткача-тэхнолага Аванэса Маджаранца (на Беларусі яго імя пераўтварылася ў Яна Маджарскага), запрошанага Міхаілам Казімірам Радзівілам на пасаду кіраўніка мануфактуры.

Дакладнае месца нараджэння майстра невядома. Паводле адной з версій, гэта Стамбул [9, с. 47], паводле другой – адна з армянскіх калоній Сяміграддзя – Трансільваніі [14, с. 323]. Армянінам венгерскага паходжання быў бацька Маджарскага – Нум (Нума, Нумовіч), што, як бачна, адлюстравалася ў прозвішчы майстра (венгр – мадзьяр – Маджаранц); армянкай была і яго маці Луцыя. Ёсць звесткі пра знаходжанне Маджарскага ў турэцкай няволі і пра тое, што ў Стамбул ён трапіў у якасці палоннага (што верагодна, калі майстар нарадзіўся ў Трансільваніі). Па меркаванні некаторых даследчыкаў, у Стамбуле ён мог атрымаць або ўдасканаліць атрыманую раней адукацыю і навыкі майстра-тэкстыльшчыка, працуючы на адной з мясцовых армянскіх ткацкіх мануфактур [17, с. 128]. У 1750-х гадах Я. Маджарскі пераязджае ў Рэч Паспалітую і ўладкоўваецца працаваць на персіярню Станіслава, дзе паказвае сябе не толькі высокапрафесійным, але і вельмі таленавітым майстрам. У 1757 г. нясвіжскія ткачы Томаш Хаецкі і Ян Гадоўскі, адасланыя Радзівілам у Станіслаў на навучанне, а магчыма, і з патаемнай «дыпламатычнай» місіяй пераманіць ў Нясвіж кваліфікаваных усходніх майстроў [9, с. 48], знаёмяцца з Маджарскім і дакладваюць пра яго таленты і натуральнае жаданне знайсці ім лепшае прымяненне князю Міхаілу Казіміру Радзівілу. Апошні прымае рашэнне запрасіць Я. Маджарскага ў свае ўладанні, на нясвіжскую мануфактуру паясоў.

Як бачна, на беларускія землі Я. Маджарскі прыехаў у канцы 1757 г., а незадоўга да яго пераезду Т. Хаецкі і Я. Гадоўскі прывезлі са Станіслава дэталі ткацкага варштата і «асаблівы каток, для пракатвання паясоў» – магел [4, с. 32].

24 студзеня 1758 г. у нясвіжскім замку паміж Міхаілам Казімірам Радзівілам і Янам Маджарскім была падпісана дамова, паводле якой Маджарскі – «персідскай, турэцкай, кітайскай, рознай матэрыі і работы майстар» абавязваўся «ад даты гэтага кантракта» вырабляць «усялякія матэрыі, як напрыклад: макаты, дываны, паясы вырабляць, з кветкамі, асобамі, цыфрамі золатам, срэбрам і шоўкам паводле паданага эскіза» і навучаць радзівілаўскіх ткачоў («хлопцаў») «гэтай персідскай рабоце». Князь, у сваю чаргу, пастанаўляў майстру «штотыднёвую пенсію па адным залатым дукаце, які своечасова выплочвацца павінен» і даваў дазвол «калі не будзе ставаць казённай працы… для свайго пажытку і выгады са сваіх матэрыялаў ці паясы, ці іншае яго мастацтва рабіць і прадаваць» [18, л. 1]. Варта ўвагі, што подпіс Маджарскага пад кантрактам зроблены па-армянску.

Гэтая дамова пачала новы этап у дзейнасці радзівілаўскай мануфактуры. Дзякуючы намаганням Я. Маджарскага яна стала ператварацца ў адно з вядучых прадпрыемстваў Рэчы Паспалітай па вытворчасці кунтушовых паясоў.

Ужо за першыя чатыры гады працы майстра ў Нясвіжы персіярня была цалкам рэарганізавана, а яе прадукцыя пачала заваёўваць усё больш шырокую вядомасць сярод шляхты. Рахункі продажу паясоў у 1758 – 1760 гг., што захаваліся да нашых дзён, дэманструюць актыўную дынаміку росту аб'ёмаў вытворчасці і пашырэнне асартыменту вырабаў. У суме на працягу 29 месяцаў, паміж лютым 1758 г. і чэрвенем 1760 г., было прададзена 10 паясоў і 106 «паўпаскаў». У ліку апошніх 14 было двухбаковых, 34 «кармазынавых» (чырвонага колеру), 26 «гранатавых», восем зяленых і восем белых, чатыры чорных, тры пунсовых, адзін «кававы» і адзін аранжавы, шэсць разнакаляровых і адзін без апісання колеру. Сем з дзесяці паясоў былі вытканы з дадаткам да шоўку срэбранай і залотнай ніток, а са 106 «паўпаскаў» у 30 была ўжыта срэбраная нітка, у 22 – залотная, а ў 3 – срэбраная і залотная [12, с. 101 – 110].

Сцісласць апісання тканін у дакументах не дае магчымасці рэканструяваць мастацкія асаблівасці выгляду нясвіжскіх паясоў. Аднак дазваляе адзначыць, што прадпрыемства паспяхова выпускае паясы розных тэхналагічных гатункаў – аднабаковыя і двухбаковыя, шаўковыя, літыя і паўлітыя – з дадаткам каштоўных срэбраных і залотных ніток.

У маі 1761 г. Ян Маджарскі разам з двума працаўнікамі мануфактуры, «вучнем Янам Слівінскім і парабкам Янам Змачынскім» [19, с. 109], патаемна пакідаюць Нясвіж, прыхапіўшы з сабой два літыя паясы. Князь пасылае за імі ў пагоню. У Бродах уцекачы былі высачаны і злоўлены. Падданых Радзівіла арыштавалі і разам з паясамі вярнулі князю. З Я. Маджарскім аб вяртанні ў Нясвіж паспрабавалі «лагодна дамовіцца», бо ў кантракце 1758 г. не быў абгавораны тэрмін яго дзеяння, а ў такім выпадку дамова звычайна працягвалася не больш чым тры гады. Міхаіл Казімір Радзівіл быў зацікаўлены у майстры, у далейшым супрацоўніцтве з ім. А паколькі свой учынак Я. Маджарскі патлумачыў тугой па сям'і, якая засталася ў Стамбуле, то, па загаду князя і пры дапамозе львоўскага купца-армяніна Рыгора Нікаровіча, з Асманскай імперыі на Беларусь была перавезена сям'я Маджарскага – жонка і сын [4, с. 33].

Прыкладна ў 1762 г. нясвіжская і слуцкая мануфактуры былі злучаны ў адну фабрыку ў Слуцку [20, с. 192]. Галоўнай прычынай аб'яднання прадпрыемстваў стала заўчасная смерць князя Геранімa Фларыяна Радзівіла ў маі 1760 г., які не пакінуў пасля сябе нашчадка, і, як вынік, усе яго ўладанні і маёмасць перайшлі ў спадчыну да старшага брата – Міхаіла Казіміра Радзівіла. Верагодней за ўсё, зліцце мануфактур адбылося пры спадкаемцы Міхаіла Казіміра, яго сыне князе Каралі Станіславе Радзівіле.

За час працяглай гісторыі (апошнія звесткі пра фабрыку датуюцца 1846 г. [14, с. 302]) дзейнасць слуцкай персіярні не была роўнай: яна ведала перыяды ўздымаў і перажывала крызісы. Самыя значныя поспехі і дасягненні прадпрыемства прыйшліся на перыяд, калі яго ўзначальвалі спачатку Ян Маджарскі, а потым яго сын Лявон, – 1762 – 1807 гг. Менавіта Маджарскія на аснове дэкору ўсходніх тканін распрацавалі самабытны і адметны мастацкі стыль слуцкіх паясоў, які арганічна злучыў традыцыі ўсходняга і

заходнееўрапейскага тэкстыльнага мастацтва з элементамі арнаментальнай культуры беларускіх зямель. На 1780 – 1790-я гады прыйшоўся пік папулярнасці слуцкіх паясоў. Дасканалыя ў мастацкіх і тэхналагічных адносінах, яны сталі заслужана лічыцца лепшымі кунтушовымі паясамі ў Рэчы Паспалітай, а іх выяўленчыя матывы пачалі актыўна выкарыстоўвацца ў якасці ўзораў для пераймання на многіх тэкстыльных прадпрыемствах.

Намаганнямі Маджарскіх сакрэты ўсходняй тэхналогіі ручнога ткацтва засвоілі дзясяткі мясцовых ткачоў, дзейнасць якіх паспрыяла станаўленню беларускага мастацкага шаўкаткацтва ў цэлым.

Згодна з жаданнем князёў Радзівілаў, на ўсім працягу дзейнасці слуцкай мануфактуры яе працаўнікамі былі амаль што выключна мясцовыя жыхары, мяшчане і нават збяднелыя шляхціцы са Слуцка, Нясвіжа і вёсак Слуцкага княства. Камплектаванне працаўнікоў мануфактуры адбывалася наступным чынам. Адміністрацыя радзівілаўскіх уладанняў адбірала сярод юнакоў і маладых людзей прыдатных да навучання ткацкаму рамяству і адпраўляла іх на мануфактуру, дзе яны спачатку станавіліся вучнямі («хлопцамі») і памочнікамі майстроў, падмайстэр’ямі («чаляднікамі»), а прайшоўшы навучанне, і паўнавартаснымі майстрамі [4, с. 46]. Навучанне доўжылася працяглы тэрмін, звычайна некалькі гадоў.

Працаўнікамі слуцкай мануфактуры з’яўляліся амаль што выключна мужчыны, як гэта было прынята ў спецыялізаваным прафесійным ткацкім рамястве ў краінах Усходу і Заходняй Еўропы. Нешматлікія жанчыны выконвалі толькі асобныя дапаможныя аперацыі.

У сярэдзіне 1770-х гадоў князь Караль Станіслаў Радзівіл, верагодна, жадаючы павялічыць свае прыбыткі ад прадпрыемства, вырашыў перадаць мануфактуру ў арэнду Я. Маджарскаму. 20 мая 1776 г. галоўны камісар радзівілаўскіх уладанняў Міхал Радзішэўскі і Ян Маджарскі падпісалі адпаведны кантракт, які пацвердзіў здачу фабрыкі ў арэнду «з усімі вучнямі і варштатамі, што ў ёй знаходзяцца» за «добраахвотна прапанаваную і ўзгодненую плату … у суме 10 000 злотых польскіх штогод». Я. Маджарскі меў права «распараджацца фабрыкантамі», абавязваўся «не дапускаць ніякага свавольства, трымаць іх у строгай дысцыпліне, злачынных караць, разбэшчаных і непадатлівых да выпраўлення выдаляць», а таксама самастойна выплочваць працаўнікам «кармавыя грошы… без усялякіх прэтэнзій да княжацкай казны». Пры ўзнікненні неабходнасці ў прыёме на мануфактуру новых работнікаў Я. Маджарскаму прадпісвалася «прымаць у рамяство… іншых панскіх падданых, абы яны былі цвярозымі і не выклікалі падазрэнняў, а з ліку чужых нікога не прымаць» [18, л. 15]. Першапачаткова дамова была заключана тэрмінам на адзін год, але штогод падаўжалася.

У канцы 1770-х гадоў Я. Маджарскі перадаў кіраўніцтва мануфактурай і права яе арэнды сыну Лявону [20, с. 192], які, як бачна, ужо дасягнуў неабходнай майстэрскай і творчай сталасці, каб паспяхова працягнуць сямейную справу, спачатку, верагодна, пад наглядам бацькі, а потым – самастойна. Магчыма, адной з прычын перадачы ўсіх паўнамоцтваў на слуцкай мануфактуры Лявону было і тое, што Я. Маджарскі збіраўся

здзейсніць вандроўку ў Стамбул, што ў тыя часы было справай няхуткай і дастаткова небяспечнай. Вандроўка адбылася ў 1780 г., яе галоўнай мэтай быў вышук і збіранне дакументаў (сапраўдных ці фіктыўных), якія маглі б стаць сведчаннем высакароднага паходжання продкаў Маджарскіх [14, с. 323]. Ян Маджарскі марыў аб узвядзенні сябе і сваіх нашчадкаў у шляхецкае саслоўе, а працэс набілітацыі, акрамя прызнання высокіх заслуг суіскальніка, вымагаў і дакументальнага пацвярджэння.

Мара майстра здзейснілася. У канцы 1790 г. «за развіццё рамёстваў у дзяржаве» род Маджарскіх быў набілітаваны – узведзены ў шляхецкае саслоўе, атрымаў герб «Дар», акрамя таго, у 1792 г. Лявон Маджарскі быў адораны пасадай ротмістра Навагрудскага ваяводства і ганаровым тытулам каралеўскага камергера [9, с. 50; 14, с. 324 – 325].

Апошняя згадка ў дакументах пра Яна Маджарскага датуецца 1796 г. [14, с. 323]. Верагодна, хутка пасля гэтага ён памер, як бачна, у дастакова сталым па тых часах узросце. Калі дапусціць, што на момант прыезду ў Станіслаў майстру было не менш за 20-25 гадоў (дакладная дата нараджэння Я. Маджарскага не высветлена), і дадаць тыя гады, што ён працаваў у Рэчы Паспалітай (прыкладна з 1750-х), атрымліваецца крыху больш за 60 гадоў.

Месца пахавання Яна Маджарскага невядома, відавочна, гэта мог быць бернардынскі касцёл св. Антонія ў Слуцку, у якім у 1811 г. быў пахаваны Лявон Маджарскі [14, с. 325]. На жаль, храм да нашых дзён не захаваўся.

Л. Маджарскі працягваў арэндаваць слуцкую мануфактуру да 1807 г.

Доўгі час арэнда фабрыкі была выгаднай Маджарскім, нягледзячы на выплату імі вялікіх грашовых сум у княжацкую казну. І толькі з канца XVIII ст. даходы Лявона Маджарскага істотна знізіліся, а мануфактура паступова пачала прыходзіць у заняпад. Гэта было абумоўлена агульнадзяржаўным крызісам у галіне вытворчасці кунтушовых паясоў, выкліканым палітычнай гісторыяй Рэчы Паспалітай (яе падзеламі ў 1772, 1793 і 1795 гг. паміж Расіяй, Прусіяй і Аўстрыяй). Беларускія землі былі ўключаны ў склад Расійскай імперыі – цэнтралізаванай краіны з моцнай вярхоўнай уладай, што адразу пачала праводзіць палітыку, накіраваную на нівеліроўку мясцовых асаблівасцей, канчатковай мэтай якой было збліжэнне і зліццё новага краю з уласна расійскімі рэгіёнамі. Адным са шматлікіх мерапрыемстваў гэтай палітыкі стала забарона шляхце насіць нацыянальны кунтушова-жупанны строй, неад’емнай часткай якога быў шаўковы пояс. У такіх умовах попыт на прадукцыю персіярань імкліва падае.

Пра складанае становішча мануфактуры і сваё жаданне адмовіцца ад арэнды прадпрыемства Лявон Маджарскі дакладаў радзівілаўскай адміністрацыі ў 1792 г. і ў 1795 г. [14, с. 325]. Майстра ўтрымлівала толькі тое, што княжацкая казна мела перад ім доўг на вялікую суму грошай: у 1805 г. ён складаў 234 564 злотых 10 грошай [18, л. 83 – 88]. Для пагашэння доўгу ў лістападзе 1807 г. з уладанняў князя Дамініка Гераніма Радзівіла, пляменніка і спадкаемцы Караля Станіслава Радзівіла, Лявону Маджарскаму ў трохгадовую арэнду быў дадзены маёнтак Манькаў, пасля чаго Маджарскі адмовіўся ад фінансавых прэтэнзій да князя і завяршыў арэнду слуцкай

персіярні [4, с. 44]. Пасля гэтага слуцкая мануфактура перайшла пад нагляд радзівілаўскай адміністрацыі. Узначаліў прадпрыемства шляхціц Тамаш Барсук, адзін з былых ткачоў фабрыкі [14, с. 311], які сваёй галоўнай задачай бачыў працяг вырабу паясоў. Але, нягледзячы на яго намаганні, справы на персіярні не палепшыліся.

Новыя ўзрушэнні, ад якіх мануфактура так і не змагла акрыяць, прынесла руска-французская вайна 1812 г. Шляхта Рэчы Паспалітай, што зусім нядаўна прысягала на вернасць Расійскай імперыі, у большасці сваёй сустракала французскія войскі як вызваліцеляў ад расійскіх захопнікаў, тым больш што Напалеон абяцаў адрадзіць Рэч Паспалітую. Пасля выгнання Напалеона руская армія пакарала калабарацыяністаў, якія супрацоўнічалі з французамі. У лістападзе 1812 г. рускія войскі з арміі адмірала Чычагава разрабавалі нясвіжскі замак і спустошылі навакольныя землі, што належалі Дамініку Гераніму Радзівілу [22, с. 313]. Былі зруйнаваны і памяшканні слуцкай мануфактуры, а каштоўныя матэрыялы з яе вывезены [4, с. 47]. Пасля гэтых падзей вытворчасць паясоў на персіярні была адноўлена толькі праз пяць год.

З 1818 г. радзівілаўская адміністрацыя прадпрымае некалькі спроб рэанімíраваць мануфактуру, якія, аднак, з прычыны аб’ектыўных гісторыка-палітычных умоў, поспеху не мелі: арэндатары часта мяняліся, падалі аб’ёмы вытворчасці, пагаршалася якасць вытканых паясоў. У 1846 г. на слуцкай мануфактуры былі вытканы два апошнія паясы [14, с. 301 – 302]. Пасля гэтага легендарнае прадпрыемства канчаткова спыніла сваю дзейнасць.

Пра асаблівасці мастацка-вобразнага ладу паясоў слуцкай мануфактуры, створаных пасля 1807 г., можна меркаваць па нешматлікіх творах, захаваных да нашых дзён. Тканіны, выраблены ў 1810-я гады, цалкам паўтараюць паясы, выяўленчыя матывы і кампазіцыя якіх распрацаваны Маджарскімі [14, с. 92 – 93, 106 – 107]. Паясы, створаныя пасля 1818 г., характарызуюцца адсутнасцю пераемнасці са стылістыкай слуцкіх паясоў перыяду росквіту мануфактуры, іх выяўленчая мова згубіла цэльнасць і арганічнасць, значна спрасцілася тэхналогія выканання [22, с. 162 – 163].

Слуцкія паясы і іх фрагменты, створаныя ў розныя перыяды дзейнасці мануфактуры, захаваліся ў музейных зборах і прыватных калекцыях многіх краін. На Беларусі іх можна ўбачыць у Нацыянальным гістарычным музеі Рэспублікі Беларусь, Музеі старажытнабеларускай культуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь, Мінскім абласным краязнаўчым музеі ў Маладзечна, Віцебскім абласным краязнаўчым музеі, Гродзенскім дзяржаўным гісторыка-археалагічным музеі, Нацыянальным гісторыка-культурным музеі-запаведніку «Нясвіж», Слуцкім раённым краязнаўчым музеі і іншых [24]. Фрагменты слуцкіх паясоў захоўваюцца ў некаторых касцёлах і прыватных зборах Беларусі. Значная частка фрагментаў слуцкіх паясоў зберагласся ў літургічным адзенні святароў (арнатах, амафорах, стулах і інш.): у XIX ст. кунтушовыя паясы нярэдка ахвяраваліся іх уладальнікамі касцёлам і цэрквам, дзе з іх шылі культавыя прадметы.

ЛІТАРАТУРА

1. Ельскі, А. Гістарычныя звесткі пра радзівілаўскую ткальню паясоў у Слуцку / А. Ельскі // Выбранае / А. Ельскі. – Мінск, 2004. – С. 65 – 86.
2. Römer, A. Pasy polskie, ich fabryki i znaki w Polsce / A. Römer. // Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce. – Kraków, 1883. – T. V. – S. 162 – 172.
3. Świeykowski, E. Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i haftarstwa: objaśniony zabytkami Muzeum Narodowego w Krakowie / E. Świeykowski. – Kraków : Wyd-wo Muzeum Narodowego, 1906. – 685 s.
4. Mańkowski, T. Pasy polskie / T. Mańkowski. – Kraków : Druk. Uniwersytety Jagiellońskiego, 1938. – 123 s.
5. Якуніна, Л. І. Слуцкія паясы / Л. І. Якуніна. – Мінск : Выд-ва АН Беларусі, 1960. – 238 с.
6. Романовский, Н. Т. Развитие мануфактурной промышленности в Белоруссии (вторая половина XVIII – первая половина XIX в.) / Н. Т. Романовский. – Минск : Изд-во БГУ им. В. И. Ленина, 1966. – 427 с.
7. Болбас, М. Ф. Развитие промышленности в Белоруссии (1795 – 1861) / М. Ф. Болбас. – Минск : Наука и техника, 1966. – 269 с.
8. Игнатенко, А. П. Ремесленное производство в городах Белоруссии в XVII – XVIII вв. / А. П. Игнатенко. – Минск: Изд-во М-ва высш., средн. и спец. и проф. образования БССР, 1963. – 87 с.
9. Грицкевич, А. П. Армянская мануфактура в Белоруссии в конце XVIII века / А. П. Грицкевич // Вестник общественных наук АН АрмССР. – 1967. – № 4 (288). – С. 44 – 53.
10. Кацер, М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии от первобытного общества до 1917 года / М. С. Кацер. – Минск : Высшая школа, 1972. – 173 с.
11. Карпачоў, А. М. Узнікненне і развіцце Слуцкай вотчыннай мануфактуры шаўковых паясоў / А. М. Карпачоў // Весці АН БССР. Серыя грамадскіх навук. – 1982. – № 3. – С. 86 – 93.
12. Bularz-Neugebauer, E. Materiały źródłowe z lat 1757 – 1816 do dziejów radziwiłłowskiej fabryki pasów w Nieświeżu i Słucku / E. Bularz-Neugebauer, R. Skowron, N. F. Wysocka // Tkaniny artystyczne z wieków XVIII i XIX : Materiały sesji naukowej w Zamku Królewskim na Wawelu, Kraków, 21 marca 1991. – Kraków, 1997. – S. 37 – 88.
13. Taszycka, M. Polskie pasy kontuszowe / M. Taszycka. – Kraków-Wrocław : Wyd-wo Literackie, 1985. – 112 s.
14. Chruszczyńska, J. Pasy kontuszowe z polskich manufaktur i pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie / J. Chruszczyńska. – Warszawa : AVO, 1995. – 346 s.
15. Martinaitienė, G. M. Kontušo juostos Lietuvoje / G. M. Martinaitienė. – Vilnius : Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2007. – 404 p.
16. Грыцкевіч, А. П. Найдасканаласць тутэйшая і еўрапейская. З гісторыі вытворчасці слуцкіх паясоў / А. П. Грыцкевіч // Мастацтва Беларусі. – 1991. – № 8. – С. 38 – 69.
17. Treiderowa, A. Madżarski (Madziarski) Jan / A. Treiderowa // Polski Słownik Biograficzny. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1974. – T. XIX/1. – S. 128.
18. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ). – Ф. 694. Воп. 2. Спр. 7430.
19. Kasprzak, A. O persjarniach radziwiłłowskich w latach 1757 – 1764 / A. Kasprzak // Ars Armeniaca. Sztuka ormiańska ze zbiorów polskich i ukraińskich : katalog wystawy. Muzeum Zamojskie. – Zamość, 2010. – S. 101 – 110.

20. Скворцова, И. Н. К вопросу о датировке слуцких поясов / И. Н. Скворцова // Художественная культура армянских общин на землях Речи Посполитой : материалы Междунар. науч. конф., Минск, 9-11 октября 2012 г. / сост. И. Н. Скворцова. – Минск, 2013. – С. 191 – 205.

21. НГАБ. – Ф. 694. Воп. 2. Спр. 7431.

22. Живописная Россия. Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении: Литовское и Белорусское Полесье. – Минск : БелЭн, 1993. – 550 с.

23. Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII–XVIII стагоддзяў : альбом / аўт. тэксту і склад. Н. Ф. Высоцкая. – Мінск : Беларусь, 1984. – 235 с.

24. Слуцкія паясы : альбом-каталог выставы 29 верасня 2005 г. – 31 студзеня 2006 г. / уклад. І. Зварыка. – Мінск : Юніпак, 2008. – 71 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена истории деятельности мануфактуры по производству кунтушовых поясов в Слуцке – от момента её основания во 2-й четверти XVIII в. и до закрытия в 1846 г. На основе анализа документов из Национального исторического архива Беларуси и существующей научной зарубежной и отечественной литературы по данному вопросу в статье представлен обзор основных этапов и главных событий истории предприятия. В тексте также дана краткая характеристика особенностей художественного языка слуцких изделий, созданных в разные периоды работы фабрики, и приведены сведения о руководителях мануфактуры Яне Маджарском и Леоне Маджарском – создателях слуцких поясов.

SUMMARY

The article is devoted to the history of manufactory activities for production of kuntush sashes in Slutsk – from its foundation in the second quarter of the XVIII century until its closing in 1846. Based on the analysis of documents from the National Historical Archive of Belarus and existing scientific foreign and domestic literature on the subject, the article provides an overview of the main stages and the main events of the company’s history. This text also gives a brief characteristic of the artistic design features of Slutsk products created in different periods of the factory, and provides information about the leaders of manufacture Jan and Leon Madzharskij – the creators of Slutsk sashes.

Флікоп Г. А.

АСАБЛІВАСЦІ ТРАНСФАРМАЦЫІ АЛТАРОЎ УНІЯЦКІХ ХРАМАЎ БЕЛАРУСІ Ў СЯРЭДЗІНЕ – КАНЦЫ XVIII СТ.: НА ПРЫКЛАДЗЕ ЦАРКВЫ МІХАІЛА АРХАНГЕЛА ВЁСКІ ВОСТРАВА СЛОНІМСКАГА ДЭКАНАТА

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 16.03.2015)

Для дэталёвага разгляду храм архангела Міхаіла ў вёсцы Вострава Слонімскага грэка-каталіцкага дэканата (зараз – Слонімскі р-н Гродзенскай вобл.) абраны невыпадкова. Са звесткамі менавіта пра гэтую царкву нам удалося выявіць 21 дакумент, што з’яўляецца недасягальным для большасці бажніц. Найбольш ранні з дакументаў датуецца 1696 г. [24], найбольш позні – 1821 г. [21]. На жаль, у самым першым па храналогіі (за 1696 г.) і ў трох апошніх (за 1818, 1819 і 1821 гг.) звестак пра ўнутраную прастору царквы

няма [19 – 21; 24]. Таму найбольш ранняе падрабязнае апісанне, што дае ўяўленне пра інтэр'ер, датуецца 1733 г., больш позняе, якое нам на дадзены момант пашанцавала знайсці, належыць да 1787 г. [4; 18].

Большасць з гэтых дакументаў (19 адзінак) уяўляе сабой візіты (пратаколы праверак) аднаго востраўскага храма [4 – 22]. Пераважна яны складаюцца з двух або чатырох аркушаў. Сярод іх найбольш ранняя крыніца датуецца 1733 г., найбольш позняя – 1821 г. Візіты з 1733 па 1818 г. уключна напісаны польскай мовай з лацінскімі і царкоўна-славянскімі ўстаўкамі, за 1819 і 1821 гг. – па-руску.

Дзве іншыя крыніцы ўяўляюць сабой пратаколы праверак грэка-каталіцкіх дэканатаў, дзе сярод іншых храмаў апісваецца і востраўскі [23, арк. 44 адв. – 45; 24, арк. 5]. Адзін з гэтых дакументаў датуецца 1696 г. і захоўваецца ў Расійскім дзяржаўным гістарычным архіве (Санкт-Пецярбург), другі – за 1784 г. – у Літоўскім дзяржаўным гістарычным архіве (Вільнюс) [23; 24]. Абедзве крыніцы напісаны па-польску. Як адзначалася вышэй, у візіце за 1696 г. звестак пра інтэр'ер няма. А вось крыніца за 1784 г. дае даволі поўнае ўяўленне пра ўнутраны выгляд царквы [23, арк. 44 адв. – 45]. Такім чынам, з 21 выяўленага дакумента для дадзенага даследавання будуць выкарыстаны 17, дзе ёсць звесткі пра сакральны інтэр'ер [4 – 18; 22; 23].

Аднак шаснаццаць з гэтых дакументаў, што захоўваюцца ў бібліятэцы Віленскага ўніверсітэта і найбольш актыўна выкарыстаны для дадзенага даследавання, маюць пэўную блытаніну з датамі. Так, сустрэліся два акты праверкі за 6 снежня 1743 гг. і звесткі ў іх крыху адрозніваюцца [5; 8]. Хоць пры гэтым яны не супярэчаць адзін аднаму: у адным выпадку адзначаецца матэрыял асновы абразоў, а ў другім гэта не зафіксавана, затое пералічваюцца накладныя металічныя ўпрыгажэнні (шаты і воты). У першым выпадку ахарактарызаваны, верагодна, усе абразы, што былі ў царкве, а ў другім – толькі алтарныя выявы.

Адзін дакумент не мае дакладнага датавання, і ў вопісе зафіксаваны з гіпатэтычнай датай «пасля 1758 г.» [22]. Але відавочна, што гэты акт быў напісаны раней (або дакумент сапраўды быў складзены пасля 1758 г. як копія больш ранняй крыніцы). Так ці інакш, але большасць гэтых візітаў мае дакладныя даты, прыведзеныя ў іх звесткі не супярэчаць логіцы і даюць уяўленне пра паступовыя змены ў абсталяванні царкоўнага інтэр'ера аднаго асобна ўзятага храма Слонімскага грэка-каталіцкага дэканата на працягу паўстагоддзя.

Акрамя названых падрабязных візітаў, у канцы некаторых дакументаў змешчаны і сціслыя акты, што, як правіла, з'яўляюцца пацвярджэннем папярэдняй візіты. Так, пасля пратакола за 1752 г. змешчаны кароткі акт праверкі за 1755 г., дзе толькі зафіксаваны змены, якія адбыліся за гэты прамежак часу [9, арк. 2 адв.]. А вось пасля візіты 1765 г. прыводзяцца звесткі на адзін абзац за 1766, 1768 1769 і 1770 гг., дзе, па сутнасці, пацвярджаецца, што начынне захоўваецца ў адпаведнасці з візітай 1765 г. [12, арк. 2 адв.]

Сітуацыя з абсталяваннем востраўскага храма з'яўляецца, па ўсёй верагоднасці, тыповай для ўніяцкіх цэркваў Навагрудскага і, напэўна, Віленскага ваяводстваў у XVIII ст. і таму дазваляе казаць пра змены ў інтэр'еры іншых бажніц гэтага рэгіёна.

У Слонімскім дэканаце, пра што сведчыць візіта гэтай царкоўна-адміністрацыйнай адзінкі за 1784 г., толькі 5% храмаў у гэты час мелі іканастас [23]. Больш ранніх дакументаў з комплексным аглядам храмаў Слонімскага ўніяцкага дэканата выявіць не атрымалася (акрамя згаданай вышэй крыніцы за 1696 г., дзе звестак пра інтэр'еры фактычна няма). Таму немагчыма высветліць, у які прамежак часу цэрквы страцілі гэта сакральны аб'ект – атрыбут грэчаскага тыпу храма.

З апісання востраўскай царквы за 1733 г. вынікае, што там у гэты час іканастаса ўжо не было: «Deysusa niema tylko obrazow kilka na scienie» («Іканастаса няма, толькі некалькі абразоў на сцяне») [4, арк. 1]. Прычым гэта адзіная крыніца па дадзенай царкве сярод усіх названых вышэй, дзе такі запіс наўмысна быў зроблены, у астатніх выпадках іканастас не згадваецца.

Тое ж датычыцца і іншай царквы Слонімскага дэканата ў вёсцы Дзярэчын, па якой адшуканы комплекс дакументаў XVIII ст., найбольш ранні – за 1739 г. Там адзначаецца, што «deysusu niema tylko obrazow wisza po scianach kilki piękne» («іканастаса няма, толькі некалькі прыгожых абразоў вісіць на сцяне») [1, арк. 1]. Падобны запіс прысутнічае ў пратаколе наступнай праверкі (1745) па гэтай жа царкве [2, арк. 1]. А вось у больш позніх крыніцах па дзярэчынскім храме згадак пра іканастас (нават пра яго адсутнасць) няма [3, арк. 1]. Гэта, відавочна, тлумачыцца тым, што лацінскі спосаб уладкавання інтэр'ера ўніяцкай царквы ў сярэдзіне XVIII ст. стаў звыклай з'явай.

Сведчаннем гэтаму з'яўляюцца бакавыя алтары, якія ў востраўскім храме былі ўжо ў 1733 г. У правым знаходзіўся абраз Збавіцеля, у левым – «jakijs obraz» («нейкі абраз»), што згадваецца як стары [4, арк. 1]. Відавочна, ён быў настолькі стары, што візітатар нават не змог разабраць сутнасць выявы. Аднак ужо падчас наступных праверак у 1743, 1745 і 1746 гг. у левым алтары адзначаецца наяўнасць старога абраза «Св. Яна» [5, арк. 1; 6, арк. 1; 7, арк. 1]. Верагодна, гэта той жа твор, які знаходзіўся і ў 1733 г. А вось у правым алтары замест «Збавіцеля» была ўсталявана ікона «Архангела Міхаіла». Гэта адбылося паміж 1733 і 1743 гг. (першая і другая візітацыі) [4, арк. 1; 5, арк. 1].

Толькі ў дакументах да 1745 г. бакавыя алтары характарызуюцца як «правы» і «левы». Далей у пратаколах яны фігуруюць як «першы» і «другі». Прычым, па ўсёй верагоднасці, яны не заўсёды апісваліся ў адной і той жа паслядоўнасці, што ў пэўнай ступені ўскладняе даследаванне.

Да 1755 г. у царкве знаходзіліся тры алтары: галоўны і два бакавыя. У кожным з іх, паводле звестак з візітаў, было па адным абразе [4 – 9]. У той час у галоўным алтары нязменна знаходзілася выява «Міхаіла архангела», у правым – першапачатковы абраз «Збавіцеля», які фігуруе ў крыніцы за 1733 г., да 1743 г. быў заменены на «Міхаіла архангела» [4; 5]. І ўжо з 1743 г.

у абодвух алтарах (галоўным і адным бакавым) знаходзіліся выявы напрастольнага святога. У левым алтары, паводле актаў за 1743, 1745, 1746 гг., знаходзілася выява «Св. Яна» [5 – 7]. Хоць, як адзначалася вышэй, візітатар, які праводзіў праверку ў 1733 г., з-за старасці твора не змог разабраць выяву [4, арк. 1]. Верагодна, гэта ж адбылося і з тым, хто правяраў у 1752 г., бо не ўказана зестак пра абраз аднаго з бакавых алтароў [9, арк. 1].

У 1755 г., пра што сведчыць сціслая кароткая візіта, быў набыты новы абраз для галоўнага алтара: «przybyło: obraz S. Michała Archanjoła na płotnie małowany w Wielkim Ołtarzy...» [9, арк. 2]. Адсюль вынікае, што напрастольны абраз быў заменены на новы (такога ж сюжэта) у 1755 г. Верагодна, такія змены адбываліся дастаткова часта, паколькі твор, які захоўваўся першапачаткова і згадваўся ў візітах з 1733 да 1752 гг., не меў характарыстыкі «стары», у адрозненне, напрыклад, ад абраза «Св. Яна» ў адным з бакавых алтароў.

У наступных пратаколах набыты ў 1755 г. твор галоўнага алтара фігуруе з азначэннямі «вялікі, на палатне» (1758) [10, арк. 1]; «на палатне» (1761) [11, арк. 1]; «новы» (1765) [12, арк. 1]. Але ў галоўным алтары сваё месца ён займаў нядоўга: ужо ў 1776 г. у гэтай сакральнай канструкцыі цэнтральнае месца належыць скульптуры Хрыста [15, арк. 1], якая згадваецца і ва ўсіх астатніх візітах да 1787 г. (магчыма, знаходзілася там і пазней, але больш позніх звестак пра інтэр’ер храма няма) [16 – 18].

Некаторы час у царкве мелася толькі два алтары: галоўны і адзін бакавы (такі стан зафіксаваны ў 1758 і 1761 гг.) [10 – 11]. Такая змена магла б падацца дзіўнай, улічваючы іншую тагачасную тэндэнцыю: усталяванне ў храмах усё большай колькасці бакавых алтароў. Аднак гэтая, на першы погляд, незразумелая аклічнасць тлумачыцца вельмі проста: адзін з бакавых алтароў быў часова перададзены ў філіяльную капліцу, якая, відавочна, была ўзведзена незадоўга да таго і не мела свайго абсталявання: «filia... we wsi Dąbrowce w którey sygnaturka z Cerkwi ostrowskiey y ołtarzyk» («філія… у вёсцы Дуброўка, у якой сігнатурка з востраўскай царквы і алтарык») [10, арк. 1]. У 1761 г. алтар яшчэ знаходзіўся ў капліцы [11, арк. 1], але ў 1765 г. ён зноў згадваецца ў апісанні востраўскай царквы [12, арк. 1]. Верагодна, паміж гэтымі гадамі філія займела сваё начынне: у дакументах 1770-х гадоў гаворыцца пра алтар Божай Маці Смуткуючай [13 – 14].

Пэўныя змены адбыліся і ў складзе аднаго з бакавых алтароў паміж 1765 і 1774 гг. Калі яшчэ ў 1765 г. усе алтары (галоўны і два бакавыя, адзін з якіх вярнуўся пасля часовага знаходжання ў капліцы ў Дуброўцы) згадваюцца са сваім ранейшымі абразамі, то ў 1774 г. алтар Міхаіла архангела папоўніўся новымі творамі [11; 13]. Так, у гэты год пры яго апісанні фігуруюць нявялікія ікона Божай Маці з вотамі і бляшаны абразок і абраз Міхаіла архангела, верагодна, той жа, што быў тут і раней [13, арк. 1].

Найбольш цікавыя і вартыя ўвагі змены адбыліся з алтарамі паміж 1774 і 1776 гг. У гэты час былі пераабсталяваны ўсе алтары. У галоўным замест ранейшага абраза «Міхаіла архангела» ўсталявалі скульптуру «Хрыста». Акрамя яе пачэснае месца ў гэтай жа сакральнай канструкцыі заняў і абраз

«Святой Тарэзы», напісаны на шкле. Адзін з бакавых алтароў захаваў выяву Міхаіла архангела, а другі, дзе раней быў абраз «Св. Яна», займеў новае жывапіснае палатно «Божая Маці Смуткуючая», на якой ужо ў гэты час была карона з бісеру і каралі [15, арк. 1].

У 1783 г. акрамя названай багародзічнай выявы ў гэтым жа алтары знаходзіліся і два абразкі «за шклом» [16, арк. 1]. Усе тры творы ў гэтым алтары знаходзіліся нядоўга. Ужо 6 лютага 1784 г. дзве безыменныя «шкляныя» іконы фігуруюць у апісанні галоўнага алтара, а «Божая Маці Смуткуючая» – у другім бакавым алтары разам з абразом «Міхаіла архангела» [17, арк. 1], дзе яна і была замацавана (там жа згадваецца і ў 1787 г.) [18, арк. 1]. А месца, якое вызвалілася ад гэтых трох твораў, заняла выява Ісуса Хрыста, верагодна, новая [17, арк. 1].

Тэхніка выканання абразоў на шкле і раней не заставалася без нашай увагі [25]. Справа ў тым, што з-за адсутнасці захаваных «шкляных» абразоў XVIII ст. гэтая мастацкай з’ява ўвогуле выпала з культурнага кантэксту. Сведчаннем існавання на нашых землях у тыя часы ікон, напісаных у такой тэхніцы, выступаюць архіўныя крыніцы, якія і дазволілі ўвесці ў навуковы зварот гэтую мастацкую з’яву. А візіты востраўскага храма для даследавання шкляных абразоў уяўляюць першачарговую цікавасць.

У архіўных крыніцах XVIII – пачатку XIX стст. часта выкарыстоўвалася выражэнне «obraz za szkłem» («абраз за шклом») [5]. Такая характарыстыка, на першы погляд, не мае дачыння да тэхнікі выканання абраза, а сведчыць пра яго афармленне. Часам ужывалася словазлучэнне «obraz na szkle malowany» («абраз, напісаны на шкле»). Менавіта ў гэтым выпадку і можна з дакладнасцю весці гаворку пра тэхніку.

У 1776 г. пры апісанні галоўнага алтара згадваецца «Obrazek S. Terejzy na szkle malowany» («абразок “Св. Тарэзы”, напісаны на шкле») [15, арк. 1]. З прыведзенай характарыстыкі адназначна зразумела, што гаворка ідзе пра тэхніку выканання, а не пра афармленне. У наступным па храналогіі дакуменце (1783) зноў згадваецца такая ікона, напісаная на шкле [16, арк. 1]. А вось у візіце за 1784 г. у тым жа галоўным алтары абраз адзначанага сюжэта («Св. Тарэза») фігуруе з характарыстыкай «za szklem» [17, арк. 1]. Адсюль вынікае, што гэта – адзін і той жа твор, які апісваўся па-рознаму. А значыць, і ў астатніх выпадках пры выкарыстанні візітатарам выражэння «за шклом» могуць мецца на ўвазе абразы, менавіта напісаныя на шкле.

Гэта ж датычыцца і яшчэ двух твораў названай тэхнікі з востраўскага храма. Так, з 1783 г. у царкве знаходзіліся два абразкі за шклом, пра якія размова ішла вышэй [16, арк. 1]. Іх сюжэты ў дакументах не зафіксаваны. Па ўсёй верагоднасці, яны былі невялікіх памераў, паколькі згадваюцца як «obrazki» (а не «obrazy»). Нязначная велічыня абумовіла і іх рухомасць: спачатку яны знаходзіліся ў адным з бакавых алтароў (1783), а пасля занялі месца ў галоўным (1784 і 1787 гг.) [17 – 18]. У візіце Слонімскага дэканата за 1784 г. пры апісанні востраўскай царквы адносна «шкляных» абразоў прыводзяцца наступныя звесткі: «Obrazek Stey Troycy za szkłem, obrazow takze sporych za szkłem dwa» («абразок “Св. Троіцы” за шклом, а таксама за

шклом два ладныя абразы») [23, арк. 44 адв.]. Такім чынам, тут візітатар з трох абразоў «за шклом», якія на гэты час знаходзіліся ў галоўным алтары, засяродзіў увагу на выяве не «Св. Тарэзы», а «Св. Троіцы». «Св. Тарэза» ў дадзеным выпадку, відавочна, фігуруе ў ліку тых двух «sporych» («ладных»).

З гэтага запісу ў візітацыйным акце можна не толькі даведацца пра сюжэт яшчэ аднаго твора, але і пераканацца ў тым, што выраз «za szkłem» характарызуе тэхніку: выявы напісаны на шкле. Інакш кажучы, на шкле была напісана не толькі «Св. Тарэза», пра што адзначалана ў пратаколах у 1776 і 1783 гг., але і два абразкі, якія з 1783 г. фігуравалі з азначэннем «za szkłem». У шэрагу з імі ў дакуменце 1784 г. па Слонімскім дэканаце згадваецца і «Св. Тарэза». Адсюль вынікае, што і абодва гэтыя абразкі (адзін з якіх, як высветлілася, з выявай Св. Тройцы) таксама намаляваны на шкле.

У розныя гады праверак пры апісанні храма фігуруюць абразы, выкананыя ў розных тэхніках. Акрамя традыцыйных твораў на дрэве і палатне, а таксама шкла, у візітах ёсць згадкі пра іконы на метале і паперы. Так, у 1774 г. у адным з бакавых алтароў знаходзіўся невялікі бляшаны абразок, сюжэт якога не згадваецца [13; 14]. Магчыма, ён быў выкананы ў адной з тэхнік апрацоўкі металу (ліццё, чаканка), а не напісаны на метале. Цалкам верагодна, што ён з'яўляўся вотай (ахвяраванай у храм падвескай) да іншага абраза ў галоўным алтары.

Абразы на паперы, згаданыя толькі ў адным з дакументаў за 1743 г., відавочна, з'яўляюцца гравюрамі [8, арк. 1]. Гэта, безумоўна, не адзіны выпадак, калі ва ўніяцкім храме на сценах віселі творы тыражнай графікі. На цяперашні час застаецца невядомым паходжанне такіх абразоў. Яшчэ патрабуе вывучэння пытанне пра месца іх друкавання. Магчыма, яны выдаваліся на беларускіх землях, аднак больш верагодна, што прывозіліся з Украіны.

Прыведзены дакумент з'яўляецца таксама адзіным, дзе маюцца звесткі пра абразы на дошках: «Obrazow roznych jak na płotnie tak na dzrewie y na papierze malowanych 10» («розных абразоў, напісаных на дрэве, палатне і паперы, дзесяць») [8, арк. 1]. Хоць месца іх размяшчэння ў храме не пазначана, аднак відавочна, што яны віселі на сценах. Усе алтарныя абразы, што таксама вынікае з гэтай жа крыніцы, былі напісаны на палатне.

Такім чынам, уніяцкая востраўская царква Св. Міхаіла архангела на працягу 1730 – 1780-х гадоў адчула шматлікія ўплывы тагачаснай «моды» на ўладкаванне храмавага інтэ'ера. Гэта праявілася ў адсутнасці ў гэты час іканастаса і наяўнасці трох алтароў: галоўнага і двух бакавых. Змены ў іх абсталяванні даюць пэўнае ўяўленне пра тагачасныя тэндэнцыі ў гэтай галіне. Так, абразы ў галоўным алтары, верагодна, мяняліся дастаткова часта. Прычым часцей за ўсё – на твор такога ж сюжэта (напрастольны). Аднак цікава, што на мяжы трэцяй і чацвёртай чвэрцяў XVIII ст. месца жывапісу заняла скульптура, што таксама сведчыць пра ўзмацненне «лацінскіх» традыцый.

Выразна назіраецца і дынаміка ў колькасці алтарных выяў. Заўважана, што іх з цягам часу станавілася больш. Зразумела, што сама алтарная

канструкцыя звычайна праектавалася адразу на акрэсленую колькасць твораў, аднак паступова дадатковыя выявы маглі ўсталёўвацца наверсе, прымацоўвацца над галоўным алтарным творам і г. д. Магчыма, мяняліся і самі алтары, аднак з апісання ў гістарычных крыніцах гэта не заўсёды магчыма высветліць.

Склад абразоў выразна дэманструе тагачасную сітуацыю з цэрквамі Навагрудскага ваяводства. Па-першае, жывапісных твораў у царкве няшмат. Гэта характэрна для бажніц Цэнтральнага і Заходняга рэгіёнаў Беларусі ў XVIII ст. (акрамя Навагрудскага, Віленскага і часткова – Мінскага ваяводстваў). Тэхніка выканання абразоў тут прадстаўлена ўся, увогуле зафіксаваная ва ўніяцкіх храмах гэтага перыяду. У востраўскай царкве былі абразы і на палатне (у алтарах, што таксама з'яўляецца тыповым і паказальным), і на дошках, і на метале, і на паперы (гравюры), і нават на шкле. Менавіта гістарычныя дакументы па названай царкве дапамаглі праліць святло на «шкляныя» абразы: так, выразы «на шкле» і «за шклом» для XVIII ст. з'яўляюцца сінанімічнымі і сведчаць пра тэхніку стварэння іконы, а не пра спосаб яе афармлення.

ЛІТАРАТУРА

1. Бібліятэка Віленскага ўніверсітэта: аддзел рукапісаў (БВУ). – Ф. 4. Спр. 1485. ... do Dericzyna do Cerkwi y plebanij tamesznej pod tytulem Narorzenia Naswętrzey Panny. – 1739. – [2] арк.
2. БВУ. – Ф. 4. Спр. 1486. Wizyta Cerkwi Dereczynskiey Narorzenia Naswętrzey Panny. – 1745. – [2] арк.
3. БВУ. – Ф. 4. Спр. 1488. Extrakt z xiąg protokołu wizyty Gnlney... Cerkwi Dereczynskiey. – 1748. – [2] арк.
4. БВУ. – Ф. 4. Спр. 14416. Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1733. – [2] арк.
5. БВУ. – Ф. 4. Спр. 14417. Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1743. – [2] арк.
6. БВУ. – Ф. 4. Спр. 14418. Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1745. – [2] арк.
7. БВУ. – Ф. 4. Спр. 14419. Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1746. – [2] арк.
8. БВУ. – Ф. 4. Спр. 14420. Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1743. – [2] арк.
9. БВУ. – Ф. 4. Спр. 14421. Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1752. – [2] арк.
10. БВУ. – Ф. 4. Спр. 14423. Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1758. – [2] арк.
11. БВУ. – Ф. 4. Спр. 14424. Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1761. – [2] арк.
12. БВУ. – Ф. 4. Спр. 14425. Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1765. – [2] арк.
13. БВУ. – Ф. 4. Спр. 14427. Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1774. – [2] арк.
14. БВУ. – Ф. 4. Спр. 14429. Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1774. – [2] арк.
15. БВУ. – Ф. 4. Спр. 14430. Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1776. – [2] арк.
16. БВУ. – Ф. 4. Спр. 14431. Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1783. – [2] арк.
17. БВУ. – Ф. 4. Спр. 14432. Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1784. – [2] арк.
18. БВУ. – Ф. 4. Спр. 14436. Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1787. – [4] арк.
19. БВУ. – Ф. 4. Спр. 14438. Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1818. – [4] арк.
20. БВУ. – Ф. 4. Спр. 14439. Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1819. – [4] арк.
21. БВУ. – Ф. 4. Спр. 14440. Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1821. – [4] арк.
22. БВУ. – Ф. 4. Спр. 14443. Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – пасля 1758. – [2] арк.
23. Літоўскі дзяржаўны гістарычны архіў. – Ф. 634. Воп. 1. Спр. 53.
24. Расійскі дзяржаўны гістарычны архіў. – Ф. 823. Воп.3. Спр. 420.
25. Флікоп, Г. А. Абразы «на шкле» і «за шклом» у грэка-каталіцкіх храмах Беларусі ў XVIII – пачатку XIX стст. / Г. А. Флікоп // Традыцыі і сучасны стан культуры і

мастацтваў : матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 28-29 лістапада 2013 г. : у 2 ч. / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; гал. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2014. – Ч. 1. – С. 200 – 205.

РЕЗЮМЕ

По сведениям из исторических источников XVIII в., хранящихся в библиотеке Виленского университета и Литовском государственном историческом архиве, подробно анализируются алтари греко-католического храма св. Михаила архангела в деревне Острово Слонимского деканата. Изучены принципы в оборудовании униатских алтарей Новогрудского воеводства, выявлены тенденции того времени. Особое внимание уделено алтарным изображениям и технике их выполнения.

SUMMARY

According to historical sources of the XVIII century, which are stored in the Library of Vilnius University and the Lithuanian state historical archives, elaborates on the altar of the Greek Catholic Church of St. Michael the Archangel in the village of the Slonimsky Dean. Examines the principles in the matter of equipment Uniate altars Novogrudok province, then identified trends. In addition, special attention is paid to the altar images and their technique.

ПРАВІЛЫ ДЛЯ АЎТАРАЎ

1. У зборніку друкуюцца артыкулы па адной з наступных спецыяльнасцей: архітэктура; выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва і архітэктура; тэорыя і гісторыя мастацтваў; тэатральнае мастацтва; музычнае мастацтва; кіна-, тэле- і экранныя віды мастацтва; фалькларыстыка; этналогія.

2. Артыкул (разам з двума рэзюмэ – на рускай і англійскай мовах) падаецца на папяровым і электронным носьбіце праз 1,5 інтэрвалу шрыфтам Times New Roman вышынёй 14 пунктаў у тэкставым рэдактары MS Word. Аб'ём артыкула не павінен перавышаць 10 старонак.

3. Матэрыялы суправаджаюцца дзвюма рэцэнзіямі, заверанымі па месцы працы рэцэнзентаў.

4. Ілюстрацыйны матэрыял падаецца ў фармаце JPEG або TIF.

5. Выкарыстанне зносак у тэксце не дапускаецца. Спасылкі на цытаваныя крыніцы афармляюцца ў адпаведнасці з патрабаваннямі ВАК РБ (напрыклад, [1, с. 15]). Не дапускаецца ўключаць у спіс літаратуры крыніцы, на якія няма спасылак у тэксце артыкула.

За дакладнасць фактаў і цытат, пададзеных у артыкулах, адказнасць нясуць аўтары.

6. Карэктуры артыкулаў аўтарам не дасылаюцца.

7. Рэдакцыя зборніка не ўтрымлівае плату з аўтара за публікацыю навуковых артыкулаў і не выплачвае аўтарскі ганарар.

Пры невыкананні ўказанных патрабаванняў матэрыялы да публікацыі не прымаюцца.

Рэдкалегія пакідае за сабой права канчатковага рашэння аб публікацыі артыкула. Рукапісы аўтарам не вяртаюцца.

Навуковае выданне

ПЫТАННІ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАЛОГІІ І ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ

ВЫПУСК 18

Рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

Подписано в печать 12.06.2015 Формат 60x84 1/16 Бумага офсетная
Гарнитура Roman Печать цифровая Усл.печ.л. 23,5 Уч.изд.л. 26,5
Тираж100 экз. Заказ № 2031
ИООО «Право и экономика» 220072 Минск Сурганова 1, корп. 2
Тел. 284 18 66, 8 029 684 18 66
E-mail: pravo-v@tut.by; pravo642@gmail.com Отпечатано на издательской системе
KONICA MINOLTA в ИООО «Право и экономика»
Свидетельство о государственной регистрации издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий, выданное
Министерством информации Республики Беларусь 17 февраля 2014 г.
в качестве издателя печатных изданий за № 1/185